

JERZY FARYNO

*МИФОЛОГИЗМ И ТЕОЛОГИЗМ
ЦВЕТАЕВОЙ*

*(«Магдалина» – «Царь-Девница»
– «Переулочни»)*

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBAND 18

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBAND 18
(LITERARISCHE REIHE, HERAUSGEGEBEN VON A. HANSEN-LÖVE)
Wien 1985

Titelgraphik: "Figure mnémonique" aus: *Ars Memorandi* (um 1470)

DRUCK

Offsetschnelldruck Anton Riegelnik
A-1080 Wien, Piaristengasse 19

Zu beziehen über: Wiener Slawistischer Almanach
Institut für Slawistik der Universität Wien
A-1010 Wien, Liebiggasse 5

Bayrische
Staatsbibliothek
München.

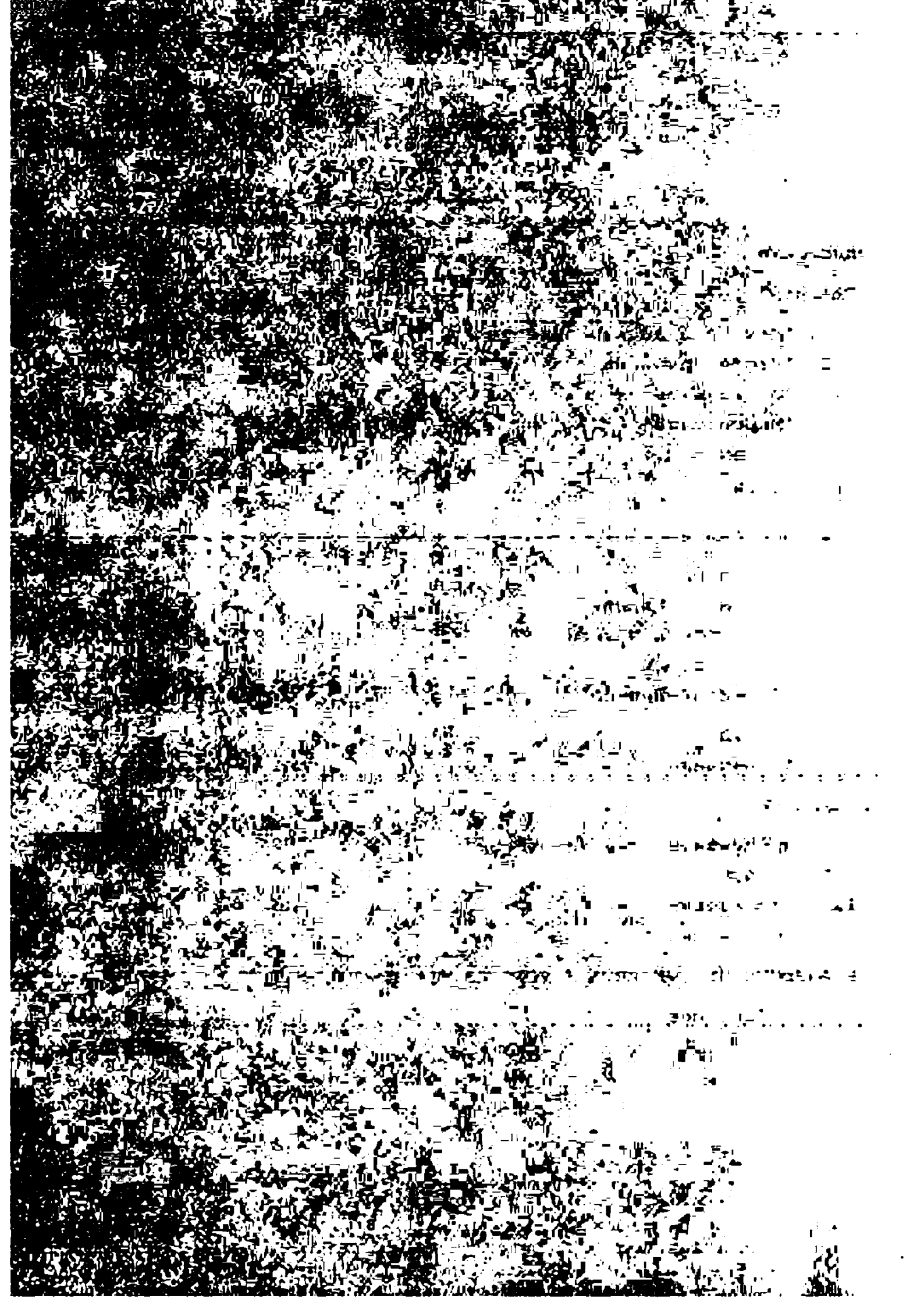
EIGENTÜMER UND VERLEGER

- © Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

4 50122

О Г Л А В Л Е Н И Е

Предисловие	5
"МАГДАЛИНА"	9
I. "Меж нами десять заповедей..."	10
II. "Масти, плоченные втрое..."	37
III. "О путях твоих пытаться не буду..."	52
IV. 'Мироносица'	70
Примечания	78
"ЦАРЬ-ДЕВИЦА"	111
1. Персонажи	111
1.1. Царь	112
1.2. Мать Царевича	146
1.3. Мать и Мачеха	152
1.4. Царевич	184
1.5. Царь-Девница	215
2. Сюжеты	233
Примечания	239
"ПЕРЕУЛОЧКИ"	257
I. Предварительные замечания	257
II. Разбор	260
III. Заключение	351
Примечания	355
SOME ASPECTS OF CVETAJEVA'S POETICS (Résumé)	393
References	409



ПРЕДИСЛОВИЕ

Как жанровое единство - как книга - предложенные здесь три статьи и их композиция (уже задним числом) отражают не столько установку их автора, сколько свойственную и самой Цветаевой и поэзии вообще "циклизирующую" тенденцию. Эти статьи возникли как самостоятельные и независимые друг от друга предварительные разборы отдельных вещей Цветаевой, цель которых, правда, еще далекая и теперь, одна и та же - расшифровка Цветаевской поэтической системы (главным образом, на уровне семантики). Поэтому, по мере возможности, в них ограничены всякие выходы в более широкий внешний контекст. Привлекаемых же контекстов три: контекст предшествующих и совпадающих по времени написания собственных Цветаевских произведений (с незначительными забегами вперед) и явно подсказываемые разбираемыми произведениями контексты библейско-теологического характера и мифопоэтической системы народной культуры. Такая установка должна была, по крайней мере по замыслу, предохранить от сверхинтерпретации и хотя бы частично смягчить неизбежные искажения. По мере открывающейся картины искомого Цветаевского кода эти контексты постепенно включаются в текст изложения. Так если в случае анализа *Магдалины* они вынесены в примечания, то в случае *Переулочков* введены уже в сам разбор, всегда, конечно, сохраняя статус отступлений.

Читатель заметит, что в случае *Царь-Девушки* и *Переулочков* не привлекается сам собой напрашивающийся "фольклор" и что он уступил тут место "народной культуре". Данный факт объясняется не только терминологически. Под "фольклором", особенно в филологической среде, подразумевается обычно устное народное словесное творчество. Это значит, что Цветаевскую связь с ним должно бы рассматривать на уровне текстопостроения - жанра, речи, ритма, - тогда как моей задачей был другой уровень: Цветаевский мир и семантика. Известно, однако, что "фольклор", понимаемый как словесные тексты, - всего лишь часть проявлений более крупного единства, народного миропонимания и народной годовой обрядности, и что они не выдают своей семантики в случае их изъятия из этого единства, т.е. в случае их приуроченности определенным событиям в космическом круговороте и в человеческой жизни. Вот это миропонимание и обрядность и подра-

зумеваются здесь под термином "народная культура", и с ней как раз и вскрывается Цветаевская связь.

Вынесенные в заглавие книги "мифологизм" и "теологизм" вместо ожидаемых "мифология" и "теология" продиктованы как простой осторожностью, так и соображениями более существенного порядка. Сказать "мифология" или "теология" - и преждевременно и неответственно, ибо это обязывает к более строгому и более широкому рассмотрению всей Цветаевской системы, с одной стороны, а, с другой, в Цветаевском решении они уже не являются ни подлинной мифологией, ни подлинной теологией. Так Магдалина, персонаж заведомо культовый, обнаруживает ряд свойств мифологического (вне- или даже пред-евангельского) характера, а Царь-Девушка, персонаж сугубо народно-мифического склада, как раз наоборот, обладает рядом черт персонажа культового. Само по себе ни одно ни другое не должно особо поражать, если учесть принятые у всех славян (и не только славян) народные контаминации обеих традиций, т.е. своего исконного язычества и влиятельного христианства. У Цветаевой, однако, дело обстоит гораздо сложнее: наблюдающиеся у нее "контаминации" - отнюдь не прямое заимствование из народных представлений, и далеко не всегда контаминации. Если бы с этой точки зрения можно было применить градацию по признаку 'цветаевский', то наиболее 'цветаевским' персонажем оказалась бы, несомненно, 'Ведуны' из *Переулочков*.

Остановиться же только на "мифологизме" или только на "теологизме" означало бы изменить действительному положению вещей: обе эти системы миропонимания не только налицо у Цветаевой, но и вступают друг с другом в принципиальные диалектические отношения. И ради равновесия обеих аспектов в книгу и включен разбор *Магдалины*. На первое же место (вопреки хронологии разбираемых произведений) он выдвинут и потому, что был предпринят раньше остальных, и также по некоторым другим соображениям.

Упомянутая в начале "циклизирующая" тенденция заключается в том, что некая серия произведений (стихотворений и др.) организуется по принципу "от - до" и создает некий единый сюжет или даже фабулу. На своем семантическом уровне отдельные тексты такого цикла превращаются в отдельные звенья этого сюжета. Поместив *Магдалину* после *Переулочков* можно поэтому вызвать нежелательное впечатление их "продолжения". Согласно же раскрытой логике Цветаевской сюжетике у *Переулочков* продолжения уже быть не может. Если в определенном отношении они могут рассматриваться как частичное

продолжение *Царь-Девушки*, то сами никакого постижимо выражаемого продолжения уже не предполагают. В рамках изложенного в книге понимания Цветаевской сюжетики *Переулочки* скорее всего инвариант, который может лишь сколько угодно вариироваться, сколько угодно переосмысляться и становиться "языком описания", т.е. нагружаться моделирующей функцией. Отсюда их законная замыкающая позиция в этой книге. Помещение же *Магдалины* как варианта после них открывало бы уже совершенно иную перспективу: не поиск системы, а разработку ее моделирующих возможностей.

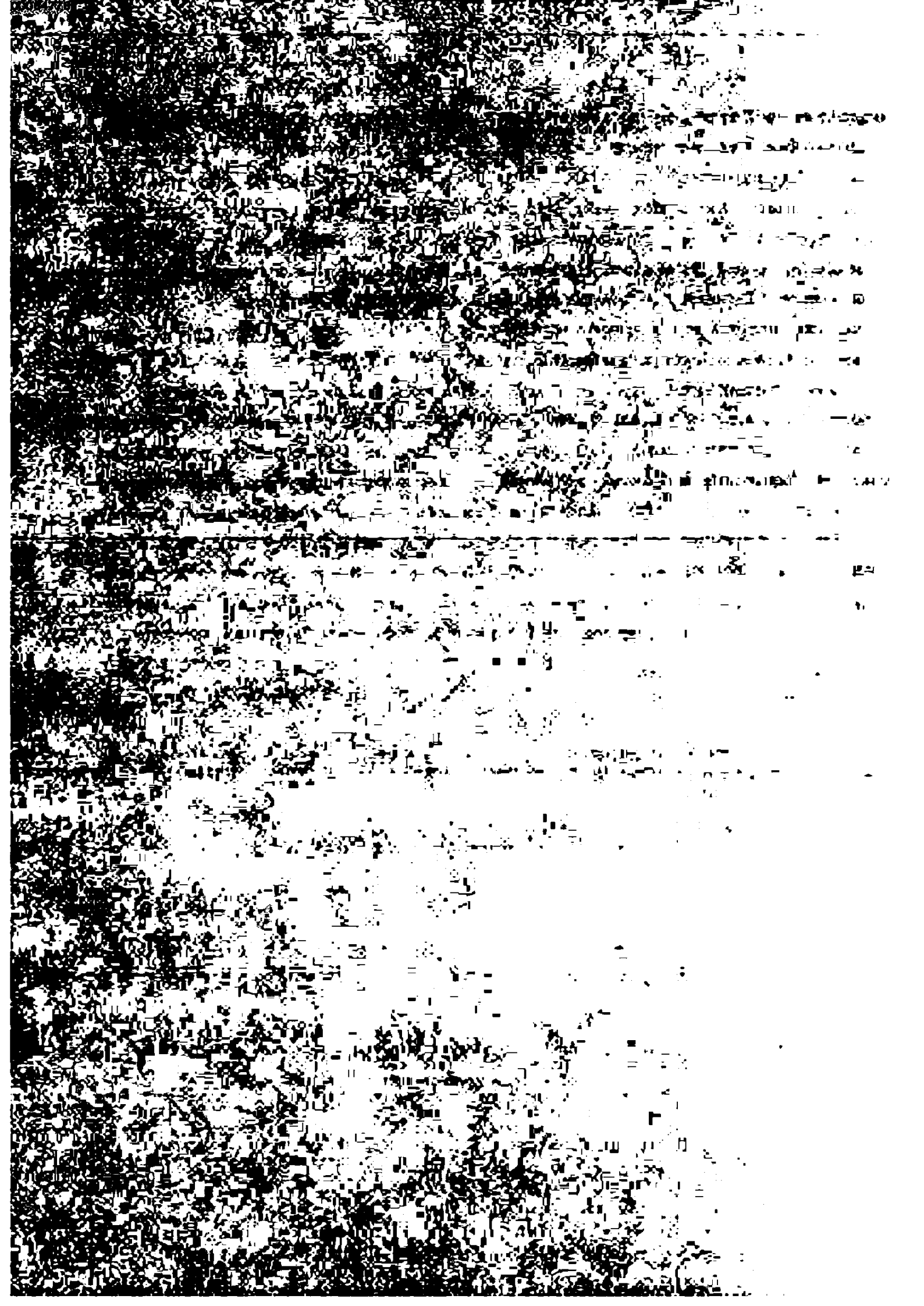
Заключительная статья *Some Aspects of Cvetaeva's Poetics (Некоторые аспекты поэтики Цветаевой)* играет роль резюме. Но это итог не только предложенных разборов, а и других моих работ по Цветаевой, учитывающий в какой-то мере также и опыт других исследователей ее творчества (что частично отражено в *References*).

Без поощрения и помощи Christa и Aage Hansen-Löve эта книга вряд ли была бы написана и опубликована в таком объеме и в таком темпе. Более того: предложив мне подключить еще "нечто" к анализу *Магдалины* они помогли мне также и "кое-что" лучше понять в поэзии Цветаевой. Для этого я выражаю им свою глубочайшую благодарность.

Кафедра Сельской Культуры
Сельскохозяйственно-Педагогический Институт
г. Седльце, 14 января 1985

(Zakład Kultury Wsi
Wyższa Szkoła Rolniczo-Pedagogiczna
w Siedlcach)

Jerzy Faryno



"М А Г Д А Л И Н А"

И заглавие и событийный уровень триптиха *Магдалина* свидетельствуют о том, что основу сюжета здесь образует история евангельского персонажа - Марии из Магдалы, или иначе Марии Магдалины. Поэтому анализ произведения проще всего было бы начать именно с изложения данной истории. Однако, само собой разумеется, что такой подход мог бы привести к нежелательным последствиям, хотя бы в виде произвольного вчитывания в текст заданного внешнего кода. Поэтому автор выбрал более сложный и долгий путь. Правда, апокрифический и евангельский контексты привлекаются здесь, по мере возможности, в функции дополнительных, а не определяющих моментов но все-таки - в силу необходимости - не так уж и редко. Создавшиеся проблемы пришлось поэтому решать при помощи обильных примечаний, отсылающих к другим поэмам и стихотворениям Цветаевой, и при помощи особого характера этих примечаний: их цель - уравновесить возможные "сверхосмысления", с одной стороны, а с другой - дать некоторые предварительные, пусть и далеко несистематизированные, представления о своеобразии чисто "Цветаевской" поэтической системе.¹

I.

1.0. 1 Меж нами - десять заповедей:
 2 Жар десяти костров.
 3 Родная кровь отшатывает,
 4 Ты мне - чужая кровь.

 5 Во времена евангельские
 6 Была б одной из тех...
 7 (Чужая кровь - желаннейшая
 8 И чуждейшая из всех!)

 9 К тебе б со всеми немощами
 10 Влеклась, стлалась - светла
 11 Масть! - очесами демонскими
 12 Таясь, лила б маслà

 13 И на ноги бы, и под ноги бы,
 14 И вовсе бы так, в пески...
 15 Страсть по купцам распроданная,
 16 Расплеванная - теки!

 17 Пеною уст и накипиями
 18 Очес и потом всех
 19 Нег... В волоса заматываю
 20 Ноги твои, как в мех.

 21 Некою тканью под ноги
 22 Стелюсь... Не тот ли (та!)
 23 Твари с кудрями огненными
 24 Молвивший: встань, сестра!

1.1. Стихотворение открывается строфой, напоминающей традиционную эпическую экспозицию: в ней названы действующие лица (мы = ТЫ и Я) и намечены реляции между ними. От обычной экспозиции она отличается лишь особым коммуникационным статусом. Открывающие текст местоимения [*мех*] *нами* и *Тя мне* эксклюзивны, т.е. охватывают только говорящего и адресата и исключают кого-либо третьего, а речь Я обращена только к ТЫ и не имеет характера предназначенности для постороннего слушателя или читателя². Поэтому информационная роль данной речи-экспозиции весьма сомнительна: сомнительно, сообщается ли здесь что-либо этому ТЫ, так как в ней нет ничего такого, чего ТЫ мог бы не знать. Скорее всего, здесь имеет место нечто иное: ре-артикуляция известного, уяснение субъектом (Я) се-

бе и партнеру своего взаимоположения³.

1.1.1. На самом общем, так сказать, фабульном уровне и в самом общем - инвариантном - виде это исходное положение есть 'р а з ь е д и н е н н о с т ь' Я и ТЫ (*Меж нами*). Все остальное же - попытка более детальной категоризации разъединяющей их черты.

В первом стихе она определена выражением *десять заповедей*, которое однозначно отсылает к библейским заповедям вообще и к Моисееву *Десятисловию* в частности⁴ и означает 'установленное свыше, данное от Бога, изначальное'.

Но это не простая констатация ситуации и не простое упоминание *Декалога*. Оно введено сюда уже интерпретированное, т.е. с определенной смысловой нагрузкой. Предваряющая интонационная пауза (графически выраженная знаком тире) и его финальная позиция в стихе возводят его в ранг категорического предиката, акцентирующего непрекословность, непреложность и неотвратимость заповедей, а этим самым и роковую непреодолимость разъединенности. И тем не менее все это относится главным образом к рангу данной ситуации, а не к раскрытию ее содержания.

Последнее анонсируется знаком двоеточия, проставленным после выражения *десять заповедей*. Согласно правилам пунктуации естественно ожидать, что вслед за ним последует либо изложение (например, перечисление) заповедей, либо же раскрытие их смысла, т.е. семантический их эквивалент. Так оно и есть, с тем однако, что место ожидаемого эквивалента *десяти заповедей* занимает *Жар десяти костров*. Из заповедей эксплицируется смысл 'сверхмощного жара': количественное совпадение заповедей (*десять*) и костров (*десяти*) однозначно связывает понятие 'заповеди' с понятием 'костра', костер оказывается имплицитным свойством заповеди. Более того. Числительное *десять* [*костров*] в сочетании *Жар десяти костров* теряет свой количественный аспект и играет роль интенсификатора жара (его, так сказать, удесятирения), а его повторность к [*десяти*] *заповедям* влияет и на это выражение - оттесняет в нем на задний план идентифицирующий его аспект с *Декалогом*, а на первое место выдвигает строгость заповедей, их безапелляционный характер.

И это все, что можно извлечь из первых двух стихов. Очередной шаг уже невозможен без выхода за пределы текста, т.е. требуется знание по крайней мере соответствующих мест из *Ветхого Завета*

(ввиду явных отсылок в тексте стихотворения).

1.1.2. Текст *Ветхого Завета* допускает два близких, но не тождественных толкования упоминаемого у Цветаевой сверхмощного *жара костров*.

Первое связано с обстоятельствами провозглашения *Десятисловия*: Господь объявляет народу (через Моисея) заповеди на горе, пылающей огнем, из среды пламени, дыма и мрака⁵, причем это огонь такой силы, что никто не смеет приблизиться к горе, ибо он повергает и истребляет всякую плоть, внушая ей этим трепет перед своим могуществом и боязнь перед несоблюдением заповедей⁶, почему приближающиеся к нему обязаны освятить себя, а сама пылающая гора должна быть очерчена освященной чертой⁷.

Второе - с наказанием за ослушание, за нарушение заповедей, т.е. с истреблением огнем воспламенившегося гнева Господня⁸ или с его более бытовым вариантом: сожжением провинившегося на огне⁹.

В этом контексте Цветаевская экспликация *заповеди: Жар десяти костров* становится совершенно естественной и самоочевидной¹⁰. Зато ее истолкование все еще остается неопределенным.

В случае первого варианта в ТЫ надлежало бы усматривать соответствие Господа, источающего жар и пребывающего в недоступном сакральном огненном локусе. А Я должно бы, соответственно, находиться в профаническом локусе (и испытывать трепет и боязнь).

Во втором случае Я и ТЫ должны бы быть одноранговы, а разъединяющий их *жар* получить смысл предостережения и предупреждения о неминуемом наказании (гневе Господнем) за своеволие.

1.2. Следующие два стиха первоначально производят впечатление, будто они вовсе не связаны с предыдущими. Однако при более внимательном их рассмотрении отчетливо проступает целый ряд признаков, призванных обеспечить обратное - как раз очень высокую связность всей этой строфы.

1.2.1. На уровне фонетической организации текста она выражена в виде демонстративной рифмы *костров* (2-ой стих) - *кровь* (4-ый стих). Ее демонстративный характер поддерживается и тем, что вторая рифма *заповедей* - *отшатывает* крайне бедна и (по временам написания цикла) еле ощутима: она сведена всего лишь к одному отодвинутому вглубь ударному гласному, тогда как разбираемая пара - звуковой повтор всего слога: *КостРОВ* - *КРОВЬ*, локализованного к тому же в финале стиха; и тем, что по звуковому составу оба рифмуются

щиеся слова могут восприниматься как своеобразные, полный и редуцированный, варианты одного и того же: *КостРОВ - К-РОВЬ*.

За этим поэтическим ходом позволительно подразумевать интенцию смыслового сближения обоих слов, а то и вовсе родство упоминаемых явлений¹¹.

1.2.2. На синтактико-интонационном уровне - в виде графического (и интонационного) параллелизма стихов 1 и 4:

Меж нами - десять заповедей:

[...]

Ты мне - чужая кровь.

Такое обрамление строфы спаивает ее окончательно и превращает в замкнутое отдельное целое, вряд ли предполагающее продолжение.

Таким образом, на этих уровнях ярко манифестируется тенденция к уплотненной когерентности стихов 4 - 1 и 4 - 2 (в формальном отношении третий стих пока отодвинут на задний план; содержательно же и он включен в сплошную когерентность - см. 1.2.3.) и их основных терминов - "заповедей: костров" (см. 1.1.1.) и "крови", вследствие чего "кровь" как бы должна присутствовать уже в заповедях-кострах, хотя и в неявном виде (имплицитно).

1.2.3. На семантическом уровне такое стремление к уплотнению когерентности еще очевиднее: *Меж нами и десять заповедей: Жар десяти костров* - разъединенность Я и ТЫ предписана извне, свыше; *Ты мне - чужая кровь* - такая же разъединенность, но на этот раз углубленная и имманентная: вытекающая из свойств Я и ТЫ (разобщение по крови).

Единственный же смысл объединения, возможный в выражении *Родная кровь*, провокационно аннулирован - и ему предпослано свойство *отшатывает*, т.е. опять-таки 'разъединять', причем во избежание каких-либо нежелательных толкований намеренно динамизированное (единственный во всей строфе глагол) и, кроме того, родственное свойству только что упомянутого *жара* [...] *костров* (допускающего поначалу приблизиться к себе, а затем почти внезапно вынуждающего попятиться).

Короче говоря, вся эта строфа сплошь пронизана семантикой 'разъединенности'. И если бы здесь не был включен еще один механизм, она могла бы считаться вполне самостоятельным и исчерпанным текстом (ср. 1.2.1.). Дело, однако, в том, что последние два стиха построены по принципу антиметаболы, а это вводит в тотальную

разъединенность существенную дифференцированность.

1.2.4. В плане выражения *кровь* дифференцируется по банальному признаку на *родную* и *чужую*, но в неожиданном для бытовых представлений повороте: *родная* вопреки своему названию разъединяет (*отшатывает*), призванная же разъединять *чужая* поставлена в позицию противовеса *родной*, и если не объединяет, то во всяком случае более приемлема для Я (может быть, как менее препятствующая соединению Я и ТЫ - она по крайней мере не *отшатывает*; а если строго отстаивать наличие антитезиса, то можно было бы даже сказать, что наоборот - привлекает, притягивает).

В плане содержания *родная кровь* тесно примыкает к *Жару* [...] *костров*, а этим самым и к *заповедям* (см. 1.2.3.). Поэтому его расшифровку следует искать во все том же внешнем контексте.

Кроме лаконичного *Десятисловия* Господь объявляет народу через Моисея целый ряд более детальных заповедей¹², среди которых большое место отводится запретам эротических отношений между родственниками по плоти и наказаниям за их нарушение (в виде истребления и сожжения на огне).

Этот контекст *отшатывающей родной крови* наконец проливает некий свет на отношения "Я - ТЫ": они мыслятся здесь в категориях противопоказанной любви. Но поскольку *заповеди: Жар* [...] *костров* объемлют всю исходную ситуацию и поскольку ТЫ для Я не *родная кровь*, а *чужая*, то все еще остается невыясненным, в чем суть (причина) запрета и в чем своеволие (провинение) Я или ТЫ.

Ответ на этот вопрос заставляет обратиться к внешнему контексту и, в первую очередь, относительно слова *костер*, поскольку *кровь (чужая)*. как уже говорилось в 1.2.1. и 1.2.2., формально перекликается, рифмуется, именно с ним.

И на этот раз нужный контекст подсказывается (хотя и не столь явно, как в случае ветхозаветного) самой лексикой строфы. Дело в том, что *костер* и *кровь* отсутствуют в пределах словаря заповедей, и что они - Цветаевские эквиваленты библейских слов "огонь" и "плоть". И это, надо полагать, не случайно.

Действительно, уже при самом беглом обзоре их употреблений в других произведениях Цветаевой обнаруживается, что им свойственен некоторый постоянный дополнительный и, несомненно, предпочитаемый поэтом смысл.

1.2.5. Так, "костру" сопутствует у Цветаевой особый и весьма

устойчивый смысл 'рокового и желательного предела губительной неистовой страсти'¹³. Самосожжение - кульминационный момент страстной жизни, окончательное и целостное выбывание из мира сего (а не, например, акт отчаяния). При этом гибель в костре противопоставляется бытовой смерти как наивысшая форма ухода из жизни и быта, а сожжение - бытовому захоронению в гробу и в могиле (это, по Цветаевой, - место косной плоти, гниения)¹⁴.

И тем не менее в разбираемой строфе этот смысл не возникает стихийно. В пределах первых двух стихов *костер* воспринимается всего лишь как форма наказания (проявления гнева Господня), хотя уже само это словоупотребление создает возможность его модификации в сторону Цветаевских предпочтений. Активизация нужного смыслового оттенка - результат дополнительного усилия: сопряжения *костров* при помощи рифмы со словом *кровь*.

Упоминаний "крови" бесполезно искать у Цветаевой там, где речь идет о бытовом уровне мира. Этот мир у нее, так сказать, бескровен. Они возможны в случае уровней иного ранга - внебытовых, а точнее - под-бытовых, где осуществляются высшие, более глубокие формы Цветаевского бытия. "Кровь" в этих случаях - сублимированная стихия жизни, стихия стиха, стихия ночи, стихия страсти, т.е., стихия духовного и чувственного¹⁵, средоточие жизни страстей, говоря иначе, истоки ее, а в обратном направлении - ее предел¹⁶.

1.2.6. В этом контексте видно, что рифма "*костров - кровь*" - семантическая Цветаевская рифма (см. причем. 11): оба ее члена объединяются общим признаком 'неистовой предельной страсти'. Но, как всякая рифма, и эта - не полный семантический повтор, он оттеняется противопоставлением по другому признаку: 'отшатывающий - привлекающий' (об этом см. 1.2.7.).

Теперь ясно, что в разбираемом стихотворении переименование библейских "огня" и "плоти" в *костер* и *кровь* - продуманный "ход" поэта.

В Цветаевском *костре* явно присутствует признак предначертанности, неизбежности, с одной стороны, и, с другой, - признак финала-предела (результата, следствия) неистовой страсти. Из коннотаций библейского "огня" сохраняются, таким образом, те, которые не противоречат смысловым предпочтениям Цветаевского кода, т.е. роковой характер, внебытовой вид наказания-истребления в смысле

полного уничтожения, абсолютной - без всякого остатка - вычеркнутости из мира сего. Но одновременно дает возможность обогащения своим смыслом - неистовой страсти.

Аналогично и в случае *крови*. Смысл 'плоти' сохраняется (*кровь* как признак 'родства-чуждости'), но и открывает возможность для Цветаевской высшей страсти.

Из общего названия *десять заповедей* в первых двух стихах никак не следует, что именно противопоставлено и наказуемо в отношениях Я и ТЫ. Зная же цветаевскую семантику *костра* и *крови*, теперь уже с большей определенностью можно сказать, что тут подразумевается любовная страсть и соответственно заповеди 1, 2, 3 и 7: 1. Да не будет у тебя других богов пред лицом Моим. 2. Не делай себе кумира и никакого изображения (...). 3. Не преклоняйся им и не служи им (...). 7. Не прелюбодействуй¹⁷.

И тем не менее приращенные цветаевские смыслы не очевидны, они присутствуют тут всего лишь потенциально. Но как раз это и может открыть возможность для продолжения текста (так как в других отношениях он производит впечатление исчерпанного - см. 1.2.2. - 1.2.3.).

1.2.7. Более явственна эта открытость на других уровнях организации данной строфы: ритмическом, интонационном, фразовом и жанровом:

(А): - ˘ - || ˘ - ||| - - - - |||
 ˘ ||| - - ˘ || - - |||
 - ˘ - | ˘ || - ˘ - - - |||
 ˘ - || - ˘ - | ˘

(В): - ˘ - || ˘ - ˘ - - - ||| ˘ || - - ˘ || - ˘ |||
 - ˘ - | ˘ || - ˘ - - - ||| ˘ - || - ˘ - | ˘

Акцентная схема строфы исключительно регулярна и поэтому сама по себе информационно нейтральна¹⁸. Ее ритмическое разнообразие, а этим самым и информационность ритма возникают здесь за счет других свойств речи: длины слов (от 1 слога до 5), выразительности и длительности словоразделов (диктуемой то знаками препинания - тире, то затрудненной сочетаемостью звуков на стыках слов - *десяТЬЗаповедей, жаРДесяти, кровЬОтшатывает*) и их распределения.

Разительная длина слова *заповедей* и еще более удлиненного *отшатывает* с гипердактилической клаузулой ставит их в позицию мате-

риализованного увеличения дистанции между Я и Ты, а замыкающее строфу односложное слово *кровь* в этом контексте способно принять на себя смысл сокращения такой дистанции. При этом заметна одна закономерность: в первой паре рифм "*заповедей - отшативает*" дистанция возрастает, а во второй - падает, редуцируется: "*костров - кровь*".

Иначе действует длительность словоразделов. В первых двух стихах они отделяют каждое слово, повышая их выразительность и придавая им декламационный авторитарный характер. Во вторых двух преобладает тенденция к сплошному потоку речи, и на первый план выдвигаются разговорные интонации.

Это же явление наблюдается и на жанрово-синтаксическом уровне обоих двустиший.

Первое тяготеет к категорическому утверждению. По двум причинам. Одна из них - синтаксис. Второй стих - не продолжение, а переложение, вариант, экспликация смысла первого. Другая - распределение ударений в словах: в первом стихе подударны начальные слоги, во втором же - финальные, что как бы окончательно замыкает извлеченный смысл и не предполагает никакого его развития (расширения).

Остальные два стиха построены иначе. Это два вполне самостоятельных предложения, связанных друг с другом отношением противопоставления. Содержание первого члена, правда, не опровергается, но оно показано как нечто безотносительное к Я и Ты, как нечто такое, чего нет необходимости учитывать, принимать во внимание, ибо Я и Ты подлежат иному закону. И тут как раз возникает возможность лазейки, обхода *заповедей*. Если к тому же учесть еще факт, что эти стихи насыщены риторически (явный парадокс третьего стиха, скрыты - последнего и антиметаболическая конструкция обоих), и что они тяготеют к сплошному говорному высказыванию (преобладают срединные ударения в словах), то позволительно сказать, что тут имеет место стремление убедить, "совратить" партнера (или оправдать себя).

И последнее замечание. В чисто формальном отношении первый и последний стихи - пунктуационно-графический параллелизм (равно как и семантический: *Мех нами, разделяющие заповеди и Ты мне - ч у х а я кровь*), заключающий всю строфу в замкнутые рамки (см. 1.2.2. - 1.2.3.). Но он вводится с целью подчеркнуть различия, а тождественная формальная схема оборачивается своей противополож-

ностью: есть, оказывается, возможность обойти *заповеди*.

1.3. Как текстовое образование вторая строфа неоднородна, она состоит из двух субтекстов, отъединенных друг от друга пунктуационно-графически - при помощи многоточия и скобок.

Первый субтекст, т.е. стихи 5-6, являет собой продолжение предыдущего речевого потока, обращенного к ТЫ, но на этот раз формулирует не ТЫ, а самое Я. Иначе говоря, здесь имеет место переход с речи о ТЫ и для ТЫ на речь о Я, но с неопределенной предназначенностью: тут с одинаковым вероятно можно усматривать и предназначенность для ТЫ и безотносительность к присутствию ТЫ, нечто вроде явного произнесения уже не адресованного, не диалогического высказывания. Условно эту фразу можно назвать полумонологом или, точнее, - полувнутренней речью. Кстати, на графическом уровне она обрывается знаком многоточия и перебивается другим типом речи.

Второй субтекст (стихи 7-8) отъединен дополнительно - он заключен в скобки и может поэтому читаться уже как речь "про себя", не вслух, как внутренний монолог, не предназначенный для слушателя.

Заданная языковой письменно-произносительной линейностью последовательность этих субтекстов не обязательно должна отражать такую, именно последовательность: оба этих субтекста могут протекать и одновременно, но на разных уровнях - произносимом и мыслимом.

При таком взгляде заметнее становится другая особенность этой строфы. Если первая ее часть имеет в виду самое Я, то вторая имеет в виду ТЫ, а точнее 'что́ есть ТЫ для Я'. Ср.:

Ты мне - чужая кровь.

и

(Чужая кровь - желаннейшая

И чуждейшая из всех!),

где сначала была "экспликация" ТЫ для Я в общих терминах 'чужая кровь', а потом очередная "экспликация" уже понятия 'чужой крови' для Я, но теперь уже окончательная - абсолютизирующие формы *желаннейшая* и *чуждейшая* и эксклюзив *из всех*, усиленный к тому категорическим восклицательным знаком (*из всех!*). Синхронность обоих потоков указывала бы на то, что оба персонажа (Я и ТЫ) мыслятся здесь субъектом Я одновременно, неразрывно, как одно целое (думая о себе, Я думает в то же время о ТЫ).

Но Я и ТЫ - еще не единство. Как и в предыдущей строфе, и тут их разделяет некая грань. Она состоит в неодноранговости Я и ТЫ: если Я - одна из многих (*Была бы одной из тех...*), то Ты - некто исключительный, единственный (категорический эксклюзив *из всех!*). Неодноранговость же, как видно, проистекает из категории 'численности'¹⁹.

Но это уже вплотную подводит к семантике строфы.

1.3.1. Стихи 5-6 непосредственно связаны со стихами 1-2 через общность в обеих этих парах отсылок не только к одному и тому же контексту, к *Священному Писанию (десять заповедей и времена е в а н г е л ь с к и е)*, но и к одному и тому же типу актов вещания: ср. "заповедь" и смысл слова "евангелие" (от греческого εὐαγγέλιον - 'благовесть', буквально: 'благая весть').

Казалось бы, что в данном случае состоялось противопоставление разъединяющих *заповедей* и единящих *времен евангельских* в пользу последних. Такой вывод, однако, вряд ли доказуем. Дело в том, что обе сопоставляемые пары стихов базируются на одной и той же категории 'численности' (*десять, десяти; времена, одной из тех...*) и продолжают сохранять одинаковую неопределенность. Неопределенность возникает за счет возможности читать *хар костров* двояко - как отшатавающий и как притягивающий (ср. 1.2.5.-1.2.6.) - и так же двояко читать *одну из тех*: так - 'была б такой же, как и остальные, многие'; и так - 'была б той одной-единой из многих', 'избранной' (интонационно стих 6 допускает оба прочтения при одинаковой интерпретации многоточия - то как оборванной фразы, то как эмоционального знака, соответствующего восклицательному в стихе 8; кроме того, ритмические позиции слов *одной и тех* уравновешены в акцентном отношении, и только прозаическая трактовка стиха могла бы его нарушить в пользу одного или другого).

1.3.2. Раньше (в 1.2.7.) была отмечена риторическая насыщенность стихов 3-4 и ее, так сказать, 'совратительный, увещающий' характер. Если теперь стихи 5-6 рассматривать как продолжение *тех*, то и здесь бы он сохранялся, а их смысл мог бы читаться так: 'Во времена евангельские и меня - как и тех других - Ты бы не отверг' или 'Мне - как и тем другим - было бы позволено приобщиться к Тебе (незвизрая на "десять заповедей")'.

Но в этом случае второй субтекст (стихи 7-8) был бы чистым текстом "про себя", "тайным умыслом Я", а первый - лишь обманчи-

вым соблазняющим приемом, уловкой.

1.3.3. Стихи 7-8 - открытая отсылка к стихам 3-4, получившая вид усиленного лексического повтора *чужая кровь* и *чуждейшая*. Но это - не буквальный повтор. Если раньше *чужая кровь* имела главным образом смысл 'родства', хотя и не исключала смысла 'чувственной плоти' (см. 1.2.6.), то теперь имеется в виду прежде всего 'кровь-плоть' в чувственном аспекте (притягательная, вызывающая страсть: *желаннейшая*), а *чужая*, сохраняя смысл 'не-родственной', явно эволюционирует в сторону 'удивительной', 'чудесной' (*чуждейшая*)²⁰.

1.3.4. Но так или иначе обе эти строфы сохраняют высокую степень неопределенности и предполагают двойное прочтение. Правда, в конце первой и во второй устанавливается однозначное положительное влечение Я к ТЫ, но тем не менее природа этого влечения еще не определяется. Оно может быть равным образом как 'чувственно' и даже 'порочно', так и чисто 'духовно', 'мистически непорочно', т.е. как эротом, так и агапе.

1.3.5. Разбираемая строфа позволяет наконец минимально приблизиться к определению "действующих лиц" текста. Форма глагола *Била б* свидетельствует о том, что Я, говорящий субъект, - женщина. ТЫ в прямой форме здесь вовсе не упоминается, но наличие сочетания *времени евангельские*, а в его контексте упоминание *крови* с абсолютизирующими *желаннейшая* и *чуждейшая* (с возможностью смысла 'удивительнейшая') почти однозначно связует ТЫ с Христом²¹. И это пока все. Можно еще только отметить настойчивую "анонимность" обоих персонажей - Я пока что только *одна из тех*, а Ты дан в виде его инобытия - *крови*, и то не в однозначном толковании. По всей вероятности это не случайно, однако смысл данного приема еще никак не раскрывается²².

1.3.6. Между разбираемыми двумя строфами наблюдается заметный временной сдвиг: время второй строфы (*времени евангельские*) не совпадает по крайней мере со временем акта речи. Время же акта речи на основании данного отрывка неустановимо. Это может быть, например, условное современное время начала 20-х годов (т.е. время написания-публикации-чтения данного текста). Но может быть также и временем говорящего субъекта - Я. Если согласиться с первым вариантом, то можно было бы предполагать, что:

а. Некая любовная ситуация моделируется тут по образцу биб-

лейско-евангельской. А смысл такого моделирования должен раскрыться позднее.

б. Вообще здесь имеет место мистическая, а еще точнее - теологическая медитация и коммуникация с Богом-Христом. Это опять-таки должно выясниться по ходу развития текста.

Если же принять во внимание второй вариант, то тут неопределенность возрастает, но становится более приемлемой:

в. Условное Я (фиктивная героиня) современно Цветаевой и поставлено в ситуацию а. или б. Причем во всех этих случаях форма сослагательного наклонения *Была б* давала бы расслоение времени на настоящее (современное) для героини и историческое прошедшее время евангельских событий.

г. Условное Я (фиктивная героиня) локализовано в ветхозаветном времени (во всяком случае между временем установления Декалога и временем евангельских событий). Форма *Была б* тогда была бы обращена в будущее. Вследствие этого Я обладал бы неким даром провидения, или хотя бы неосознанного интуитивного опознавания в Ты Христа (Бога), хотя бы по образцу блудницы Раав²³.

1.4. Стихи 9-14 выражены формой сослагательного наклонения, поэтому целесообразно разбирать их как одно целое. Дополнительно это оправдывается и синтактико-пунктуационным членением данного текста: все шесть стихов являют собой сплошной речевой поток, пунктуационно объединенный в одно предложение; границы между стихами и между строфами сильно размыты переносами; конец отрывка помечен многоточием (аналогично к концу первого - см. стихи 1-6).

По своей модальности эта часть тесно примыкает к предыдущей строфе, а особенно к стихам 5-6, в которых впервые введена форма сослагательного наклонения, и является как бы ее естественным продолжением. По композиции, однако, это единство (связь) если и вовсе не расторгнуто, то, по крайней мере, решительно ослаблено как обрывом-многоточием в конце стиха 6, так и промежуточным монологом "про себя", взятым к тому еще в скобки (стихи 7-8). Такая последовательность текста создает определенный модальный сдвиг.

В первом случае (стихи 5-6) сослагательное наклонение выражает условно-утвердительную модальность: 'если бы я жила тогда-то, я была бы такая-то, т.е. *одной из тех*, но иначе я не та, а другая'.

Во втором случае условие в определенной мере сохраняется, но

ввиду его текстовой удаленности начинает преобладать описательный (повествовательный, изъявительный) аспект возможной тогдашней Я, с одной стороны, а с другой - возможность отождествления обоих вариантов Я. На это указывает все возрастающая "увлеченность" Я воображаемым: синтаксическая непрерывность речевого потока, интенсификация предполагаемых действий вплоть до персеверации (*И на ноги би, и под ноги би*) и обрыва речи (многоточие в конце). Я тут как бы "заговаривается", захлебывается своей речью и отождествляется с ее содержанием переходя на перформатив: вряд ли случайно в очередных стихах (особенно в 12) появится повелительное наклонение настоящего времени *теки!* (но об этом ниже).

На сдвиг в модальности может указывать также и последовательная смена частицы *б* (она употреблена трижды) на частицу *би* (тоже употребленную три раза). Некоторые из смыслов этого противопоставления будут учтены позже, но некоторые целесообразно отметить уже теперь. Первая (*б*) претерпевает заметную эволюцию: сначала она относится к самому Я (*Была б*), затем, все еще относясь к Я, уже предпосылается ТЫ (*К тебе б; лила б*), переход же на *би* совпадает с перенесением всего воображаемого действия на ТЫ. Частица *би* получает, таким образом, адресованность к ТЫ, становится риторическим приемом уговаривания (можно бы сказать в свете сделанных уже наблюдений - "обольщения", "соблазна"; ср. 1.2.7.), интенсификация которого может, в свою очередь, свидетельствовать о постепенном отождествлении Я с воображаемым.²⁴

1.4.1. Лексический и поведенческий уровни данного фрагмента отсылают к евангельскому контексту и воспринимаются как некий собирательный образ евангельских женщин, встречавшихся Христу: страдающих от недугов и ищущих у него помощи (*со всеми немощами Влеклась*)²⁵, одержимых бесами (*очесами демонскими Таясь*)²⁶, воздающих ему надлежащие почести, в том числе и грешниц и блудниц (*лила б масла*)²⁷. И именно по этому собирательному образу строит Я свое воображаемое поведение (кстати, согласно словам в стихе 6: *Была б одной из тех*).

Нетрудно заметить, что предполагаемое Я поведение весьма двусмысленно, и что оно излагается в определенной последовательности.

В стихе 9 речь идет о *немоцах*, поэтому интенцию Я можно читать как желание исцеления. Но в стихе 10 появляются слова *Влек-*

лась, стлалась, которые не так уж и однозначны. Влеклась может обозначать не только 'передвигаясь с трудом', но и любовное эротическое 'влечение'. Стлалась же, в свою очередь, повторяя смысл слова влеклась, усиливает динамику влечения, интенсифицирует его, что резко противоречит прямому его смыслу 'передвигаться с трудом'. Более того: оно обнаруживает в Я некую предрасположенность к метаморфозе, а этим самым придает ему своеобразную окраску 'колдовского, демонического'.²⁸

Светла Мать! поставлена в позицию междометного восклицания (безразлично, "про себя" ли, или же адресованного), смысл которого известен только произносящему. Он может расшифровываться по-разному:

- а. Как захваливающий рекламный базарный выкрик;
- б. Как иносказание, переименование *немощей* с акцентом на скрытой связи с 'плотью'; ср. *неМОЩАми* - *МАСТЬ*;
- в. Как игра слов *масть* в смысле 'бальзамическое снадобье' и *масть* в смысле 'окраска шерсти (животного)'.²⁹

Ни один из этих смыслов пока отчетливо не прорисовывается, тут может поддерживаться лишь двусмысленность междометного *Светла Мать!* из-за его позиции вводного слова. Зато его риторический ореол (захваливание, иносказание, игра слов) здесь значительно явственнее, чем в стихах 3-4 и 7-8 (см. 1.2.7. и 1.3.2.), что отражено в смене скобок на тире, ослабляющих вычленимость данной фразы как отдельного субтекста, и в приеме межстихового переноса. На поверхность же текста он будет выведен в стихах 13-14 и к их финалу вообще вытеснит собой основной текст.

Вторая часть 11 стиха *очесами демонскими Таясь* эксплицирует то, что интуитивно чувствовалось в подтексте: демонический соблазняющий характер поведения Я, подделанный под естественный обряд воздаяния почестей и якобы желание исцелиться (*Таясь*).

Стих 12 опять возвращается к ложной поверхности: *Таясь л и - л а б м а с л а̇*. Но текст построен так, что слово *масла̇* тут уже нагружено всеми предваряющими смыслами, особенно благодаря звуковой организации этой строфы (ср. *влекЛась* - *СтЛЛАСь* - *СветЛА* - *МАСТЬ* - *ЛиЛА б* - *МАСЛА*; ср. также б. и в.).

В последних двух стихах (13-14) демонский умысел, казалось бы, осуществляется. Но на деле это не совсем так.

Во-первых, здесь поражает "сверхусердие", сверхизобилие (*И на*

ноги [...], и под ноги [...]), переходящее в 'бескорыстие, бесцельность' (И вовсе [...] так) и даже некий десператизм (в пески..., где многоточие указывает не столько на какое-то возможное, но недосказанное продолжение, сколько на осознание бесполезности данного действия и отказ от него).

Во-вторых, тройное скопление частицы *би* вместо предваряющего варианта *б* открывает теперь и другие свои смыслы (кроме отмеченного в 1.4. перехода к отождествлению Я с евангельским образцом).

Если форма *б* способна вызвать впечатление бóльшей энергичности, категоричности, решительности, то форма *би* говорит скорее о желательном, чем о возможном, и обнаруживает некую неуверенность.

Кроме того существенна и внутренняя дифференциация самих этих *би*. Если первых два попадают в сильную синтактико-метрическую позицию (конец синтагм, конец полустиха и стиха) с усилением длительности благодаря предваряющим *и* (*и - А - а - и-Ы и - О - а - и - Ы*) и с заметным огублением *и - Ы* из-за промежуточного *б*, то третье *би* упрятано: *и - О - е - и - А е - И...*. Четвертое же, ожидаемое по инерции в последнем полустихии, уже вовсе не появляется: здесь как бы совершается полный отказ от сослагательного наклонения.

Более того. Сильное огубление, низкотональность (*г, б, к, и-и*), диффузность (*и-и*) легко ассоциируются с мимическим и звуковым ореолом плача-рыдания. В контексте стихов 11-12 (*очесами демонскими Таясь*) этот "рыдательный" ореол может восприниматься как соответствие "бесовского воя", который к концу однако ослабевает. В контексте же явных отсылок к евангельским грешницам этот ореол позволительно читать также и как признак действительного "рыдания" со смыслом 'покаяния'. Отмеченная эволюция частицы *би* позволяет здесь усматривать оба этих признака с постепенным сдвигом в сторону "рыдания".

Если согласиться с таким толкованием, то предел расточительства (в пески...) раскрывал бы и еще один свой смысл. Теперь его позволительно читать как своеобразное желание "провалиться сквозь землю" от испытываемого-осознаваемого стыда (вряд ли случайна тут парадигма *на ноги → под ноги → в пески*, ведущая вниз вглубь). Такое прочтение, кстати, намечается значительно раньше, в словах *очесами демонскими Т а я с ь* (стихи 11-12), где упрятанность глаз может быть не только признаком злого умысла, но и симптомом стыда

(а во всяком случае осознания виновности).

1.5. Очередная часть (стихи 15 до начала 19) вычленяется по тому же принципу – от многоточия до многоточия:

15 Страсть по купцам распроданная,
 16 Расплеванная – теки!
 17 Пеною уст и накипями
 18 Очес и потом всех
 19 Нег...

В свете предыдущих толкований ее смысл представляется весьма очевидным: здесь имеет место отказ от бесовского начала, от соблазна, от греховности плоти.

1.5.1. *Страсть* имеет здесь один смысл – чувственной страсти и блудодеяния: *по купцам распроданная*. Но существенно не только это. Гораздо существеннее, как кажется, установить, на каком основании вообще появляется здесь слово *страсть*. Возвращаясь к предваряющим партиям текста, легко обнаружить следующее.

В более или менее явном виде 'страсть' присутствовала в таких словах как: *Жар десяти костров; чужая кровь; Чужая кровь – желаннейшая И чуждейшая из всех; К тебе б со всеми немощами Влеклась, стлалась*.

Менее очевидно было ее наличие в *масти* и *маслѧх*. Теперь же картина принципиально меняется: *масти* и *маслѧ* – лишь эквивалент страсти. По следующим соображениям:

а. Императив *Страсть* [...] *теки!* следует сразу же после поливания ног маслами. Тут, во-первых, *страсти* и *маслѧ* объединяются общим признаком 'текучести' (*лила би маслѧ* и *Страсть* [...] *теки!*). А во-вторых, *страсть* есть переименование предыдущего масла (ср. рифму *лила б масла* [...] *в пески – теки!*).

б. Слово *Страсть* занимает в своей строфе такое же место, что и *Масть* в своей (в первых двух строфах это место занимает соответственно *Родная кровь* и *Чужая кровь*), к тому же они из-за своей односложности явно рифмованны. Более того: *страсть* определена здесь как *по купцам распроданная*, т.е. как товар. Аналогичный "коммерческий" признак улавливается и в выкрике *светла Масть!* (см. 1.4.1.а.).

1.5.2. Слова *распроданная*, *Расплеванная* вводят смысл бессмысленной растраты, 'несохранения', 'обесцененности', 'поругания' и 'ненужности'. Но он не совсем нов. Он – продолжение и следствие бесцельной сверхрасточительности в стихах 13-14, а с другой точки

зрения - просто экспликация одного из смыслов слова *маслѧ*.

1.5.3. *Теки!* в контексте слов *лила б маслѧ* [...] *И вовсе би так, в пески...* получает смысл полного отказа от предыдущего образа жизни, от себя прежней как чего-то уже ненужного.

1.5.4. Внутри же разбираемого фрагмента происходит следующее: *Страсть* [...] *теки! Пеною уст и накипами Очес и потом всех Нег...*

Теперь *страсть* получает вид не *мастей*, а телесных удалений. Их природа опять-таки раскрывается при помощи предыдущего контекста. Все они перекликаются с упомянутыми в стихе 9 *немощами* (ср. дополнительно: *со всеми немощами и всех Нег*): *страсть* тут выражена критическим состоянием организма - *пена уст и напусти очес*, читаемые как "воспаленные глаза", *пот*, читаемый как симптом болезненного жара.

Раньше в *немощах* доминировал признак 'недугов' и стремление Я к исцелению (ср. 1.4.1.). Этот признак, как видно, не устранен и здесь. Даже наоборот: создается ожидание такого исцеления (ввиду отказа от блудодеяния в императиве *теки!*). Кризисное воспаленное состояние Я является, несомненно, картиной такого исцеления, освобождения от недугов. И так оно и есть. Указание к прочтению этой картины содержится в слове *Очес*, которое в данном тексте употреблено уже во второй раз. Первый раз оно появилось в стихах 11-12: *очесами демонскими Таясь*.

Страсть в ее превратном бесовском варианте была тогда сокрыта (*Таясь*) и имела обманчивый вид *немощей* и *масти* (ср. 1.4.1.6. и, кроме того, рифму *немощами - демонскими*). Теперь же она выведена наружу в своей собственной разновидности (*накипами Очес*).

Если смотреть на этот текст так, то не менее очевидно и другое: *пена уст, напусти Очес, пот Нег* перечислены в одном ряду как однородные явления, как взаимозаменяемые. Вывод, таким образом, возникает сам по себе: перед нами картина исцеления от недугов, но особых - от недугов-немощей одержимости бесами. Иначе говоря, это - картина извержения бесовского начала.

Поскольку весь текст постоянно удерживается в контексте евангельских событий, то дополнительно можно привлечь и этот контекст. По поводу женщин, сопутствующих Христу, там говорится: "И некоторые женщины, которых он исцелил от злых духов и болезней: Мария, называемая Магдалиною, из которой вышли семь бесов"³⁰. А вот как описывается одержимый бесом: "Его схватывает дух, и он

внезапно вскрикивает, и терзает его, так что он испускает пену; и насилу отступает от него измучив его"³¹.

1.5.5. Данный фрагмент примечателен и еще в одном отношении. Здесь наблюдается очередная смена глагольного наклонения и отчасти времени. Эта эволюция такова: изъявительное наклонение и неопределенное настоящее время (стихи 1-4 и, может быть, 7-8), сослагательное наклонение и предположительное евангельское время (стихи 5-6 и 9-14) и, наконец, повелительное наклонение и форма настоящего времени (стихи 15 до половины 19), которое все-таки неопределенно: то ли это время евангельского варианта Я, то ли время реальной Я, то ли вообще комментарий Я к своей евангельской ипостаси. Зато эволюция на уровне наклонений налицо: от некоей настоящей ситуации через воображаемую до императива.

1.6. Четвертая часть текста начинается с середины 19 стиха и кончается (все тем же делимитатором - многоточием) на середине 22-го:

19	[...]	В волоса заматываю
20		Ноги твои, как в мех.
21		Некою тканью под ноги
22		Стелюсь...

От всех предыдущих частей - тот отрывок отличается определенностью глагольного настоящего времени и однозначным сослагательным наклонением. Такую же классическую однозначность получает и ситуация Я - ТЫ: Я окутывает ноги ТЫ. Но это ситуация особая. Здесь почти буквально воспроизводится евангельская ситуация омовения и вытирания ног Христу - омовение слезами, натирание народным миром и осушение волосами своими³².

В этом случае существенны следующие факторы.

1.6.1. Осушение ног есть продолжение предыдущего поливания маслами (лила б масла И на ноги бя, и под ноги бя)³³. Но поливание маслами было дано в плане воображаемой реальности, тогда как вытирание-окутывание - в плане реальной действительности. Это значит, что здесь произошло отождествление Я с Я воображаемой. Произошло оно, однако, не сразу, а через неопределенную ситуацию в стихах 9-14.

1.6.2. Поливание ног маслами имело двусмысленный характер: действительного обожания и симулирования его, эротический и непорочный (может быть, даже сакральный). Окутыванию же ног в волосы предшествовало низвержение бесовского эротического начала.

Поэтому картину осушения естественно интерпретировать как лишённую соблазнительно-эротического аспекта.³³

1.6.3. Таким образом, здесь происходит отождествление Я не с какой-либо из сопутствующих Христу евангельских женщин, не с любой из *тех* (см. стих 6), а с более конкретной – освободившейся от бесовского наваждения и уверовавшей в Него. И заглавие цикла и весь строй первого стихотворения говорят о том, что здесь речь идет о Марии Магдалине. Но поскольку она здесь еще не названа, целесообразнее этого уточняющего шага еще не делать.

1.6.4. На смену *масти* и *масел* появляются *волосы* и *мех*, вследствие чего *волосы* становятся своеобразным эквивалентом прежней *масти*, а этим самым и прежней *страсти* (см. 1.4.1.а. и 1.5.1.а.). Существенно, однако, что этим эквивалентом стали именно *волосы*. Пока смысл *волос* раскрывается еще слабо и по данному фрагменту можно установить всего лишь следующее: *волосы* – нечто иное чем *мех*; это не 'звериное', а 'человеческое', или иначе: 'человеческое' вместо 'звериного'.³⁴ Последнее тем более значимо, что признак 'звериного' потенциально присутствовал уже раньше: в слове *масть*, способном означать и 'благовонные масла' и 'окраску шерсти животного' (см. 1.4.1.в.), и в слове [очесами] *демонскими*. Переход на *волосы*, таким образом, свидетельствует о преодолении 'зверино-демонского' начала. Кстати, это следует также и из других фактов.

а. С 'волос-масти' снимается 'звериный' признак путем двойного его снятия с *меха*. Во-первых, *мех* получил тут вид предмета домашнего обихода, предмета 'уютя'.³⁵ Это, так сказать, уже не зверь, а нечто освоенное, домашнее, хотя связь со 'зверем' окончательно не устраняется. Образно выражаясь, можно сказать, что это – 'зверь побежденный'. Во-вторых, *мех* упомянут тут на уровне языка описания, в сравнении (как в *мех*), введение которого позволительно понимать так: 'освободившись от звериного неопасно употребить его на правах сравнения' (тем более, что это сравнение принадлежит Я – это Я сравнивает самое себя, свои волосы, с мехом).

б. Перевод 'звериного' на уровень языка описания на этом не заканчивается. Он имеет свое продолжение и свою эволюцию в словах *Некож тканью под ноги Стельсьь...*

Данные слова отсылают к стихам 9-10 (*К тебе б [...] Влеклась, с т л а л а с ь*), где, как уже говорилось в 1.4.1., Я обнаруживает свою предрасположенность к колдовской, зверино-бесовской ме-

таморфозе. Теперь же и 'звериное' и метаморфоза претерпевают знаменательную эволюцию: звериное 'осваивается', сначала получая вид предмета домашнего обихода, своеобразного трофея от побежденного зверя, а затем вообще 'не-телесного', 'растительного' (*мех* → *тканью*; *стлалась Я*, т.е. некто живой, → *тканью стелюсь*, т.е. не-живым, не плотью в виде *кемошей*, ср. 1.4.1.6.), а метаморфоза *Некою тканью* [...] *Стелюсь* расшатывается как таковая (она одновременно и не метаморфоза, а сравнение, так как следует тут же после сравнения *как в мех*, и все-таки метаморфоза, поскольку открывает новую строфу и новое предложение, но, по всей вероятности, уже совсем иного ранга).³⁶

И, наконец, небезынтересна и эволюция скрытая в выражениях *К тебе б* → *Ноги твои* → *под ноги* с промежуточным *И на ноги би*, и *под ноги би*. Во всей этой эволюции без труда опознается символическая картина побежденной бестии, укрощения нрава, а также эволюция в сторону 'смиренной рабыни'³⁷.

1.7. Последняя часть - стихи 22-24:

22 [...] Не тот ли (та!)
23 Твари с кудрями огненными
24 Молвивший: встань, сестра!

являет собой окончательное опознание-идентификацию.

Благодаря соседству вопросно-опознавательной формулы *Не тот ли* следующее тут же за ней *та!* с восклицательным знаком также читается как идентифицирующий возглас-жест. Обособленность при помощи скобок переводит его в ранг немого внутреннего возгласа, одновременного с произносимой речью, и этим самым указывает на глубинный, сущностный характер идентификации. Неожиданность - разрыв речи, особенно в графическом варианте, в самом ее начале, ударная позиция в конце стиха и, наконец, восклицательный знак говорят о внезапности внутреннего озарения, о внезапном опознании *той* (ср. стих 6: *Была б одной из тех*).

В стихах 7-8 скобки заключали речь "про себя", формулирующую сущность ТЫ для Я (см. 1.3.), теперь же при помощи аналогичного приема формулируется сущность Я для Я и ТЫ. Иначе говоря, возглас (*та!*) следует читать как "я есть та! или точнее - та тогдашняя". В контексте стихов 5-6 расшифровывается и местоимение "та": *Была б одной из тех* и "я есть та тогдашняя". Я, как видно, наконец полностью идентифицируется, а точнее - окончательно опознает в себе *одну из тех*, т.е. одну из евангельских женщин, и, несомнен-

но, не какую-либо из них, а четко определенную.

Если согласиться, что оба субтекста второй строфы протекают синхронно, единовременно (см. 1.3.), то такую же единовременность позволительно видеть и здесь, тем более, что оба местоимения (субтексты) оказались не только в одном и том же стихе, но и рядом друг с другом: *Не тот ли (та!)*. Эту синхронность можно записать так:

Не тот ли
(та!)

А это означало бы, что *тот* и *та* мыслятся здесь как одно единство, или - по Цветаевскому коду - как семантическая рифма, как нерасторжимая изначально предназначенная друг другу пара (см. примечание 11).

Далее: если *тот* узнан в *ТЫ*, а *та* в *Я*, то такой же глубинной семантической рифмой, таким же глубинным единством становятся здесь и *ТЫ-Я*. Тем самым окончательно снималось бы здесь первоначальное их разобщение (см. стих 1: *Мех нами...* и сплошной смысл 'разъединенности' во всей первой строфе; см. 1.1.1. и след.).

Теперь остается лишь установить, кто же таков *тот* и кто такая *та*, что и позволит определить уровень, на котором осуществляется объединение *Я* и *ТЫ*.

В стихе 23 упоминается *тварь с кудрями огненными*. И *Тварь* и *кудри огненные* - несомненные признаки бесовского³⁸. Здесь, как видно, возобновляется характеристика одной из тех евангельских женщин, которой *Била б Я* (см. в стихе 11 выражение очесами демонскими; извержение бесовского в стихах 17-19; а также теперь уже очевидный подспудный смысл слов *светла Мать!* в стихах 10-11 как обозначение светлого - золотистого? - цвета волос, а точнее масти животного, нынче получившего эксплицированное выражение в слове *твари*).

На этом смысл *кудрей огненных* не исчерпывается. Огненный - медный - цвет волос традиционно воспринимается как признак чувственного, эротического, сексуальной невоздержанности³⁹ (см. примечание 38). Это обстоятельство подсказывает, что тут имеется в виду не какая-либо из тех евангельских женщин, а как раз грешница, блудница. И наконец, упоминание волос, но в варианте *кудри*, который, сохраняя греховный их характер подчеркивает и их обилие, недвусмысленно отсылает к Марии из Магдалы, т.е. Марии Магдалине.

Последний стих (*Молвивший: встань, сестра!*) комментарию уже

не требует - он устанавливает тождество между *тот* и Христос. Цветаевское "рифмуемое" единство, получает теперь, таким образом, определенный конкретный вид:

'Христос/Магдалина' = ТЫ/Я

Не менее значим здесь и факт, что ни Христос ни Магдалина в тексте не называются, что они о п о з н а ю т с я (также и реципиентом стихотворения). И дело не только в прямой иллюстрации теологического положения, согласно которому узнавание-вера есть пробный камень веры-уверования. Дело гораздо сложнее.

После момента озарения-опознания в ТЫ *того*, а в себе *той* (*Не тот ли (та!)*) следуют формы явно их различающие. *Тварь с кудрями огненными* ставится здесь в положение отличного от Я существа (объекта речи) и этим самым как бы водворяется на свое историческое место и в свое евангельское время (за этим отчуждением *Твари* стоит, несомненно, и отчуждение Я от прежней 'греховной' своей ипостаси - ср. стилистическую окраску всей этой фразы: она носит явный оценочный характер и, что существенно, произносится ведь все тем же Я). Аналогичным образом и деепричастие *Молвивший* восстанавливает прошедшее совершенное и свершённое евангельское время (ср. его однократность). Но в данном случае это деепричастие не отодвигает *того* (ТЫ:ТОТ) в прошлое, а лишь подчеркивает его темпоральное присутствие и тогда и теперь, т.е. его вневременность. В прошлое отодвигается лишь акт прощения ("благовестия") по отношению к конкретной женщине - блуднице Магдалине.

ТЫ, таким образом, оказывается неизменен, он - все тот же и лишь постепенно опознается Я как ТОТ (Христос). Зато Я меняется: перевоплощается в некую блудницу, в которой опознает самое себя нынешнюю, а затем как п р о щ е н н у ю. или могущую надеяться на прощение по образцу Магдалины. Магдалина для Я всего лишь модель, объясняющая Я ее самое.

Случайно ли, что несмотря на отождествление Я с ТОЙ (*та!*) после следует *Тварь с кудрями огненными* как некто посторонний? За этим ходом стоит различие Я и ТОЙ, но различие особое. ТА дана здесь в своем демоническом обличье, а не в новом инобытии после извержения бесов (см. стихи 11-19 и 1.5.4.). В такой разобщенности и объективации можно видеть отказ от бесовского начала, идентификацию только с Магдалиной покаявшейся, а не с ее ипостасью блудницы.

Заключительные слова *встань, сестра!* имеют особый статус. В одном смысле они – цитата некогда произнесенного Христом, и в этом плане воспроизводятся как адресованные к ТОЙ (Магдалине). Но их же можно читать и как обращенные непосредственно и к Я. По следующим соображениям.

Глагол *встань* оправдывается здесь всей серией предпосланных Я позиций-поз, общий признак которых – 'неустойчивость, приземленность, горизонтальность' и т.п.: *отшативает* (стих 3), *со всеми немощами Влеклась, стлалась* (стихи 9–10), *Таясь* (стих 12), *В волоса заматываю Ноги твои, как в мех* (стихи 19–20), *тканью под ноги Стелюсь* (стихи 21–22).

Обращение же *сестра* вносит смысл равенства, также и в социальном (ср. позу "рабыни" в стихах 19–20) и в позициональном ("стоячем") отношениях. Но оно читается как обращение к Я не только поэтому. Имея своим основным смыслом смысл 'родства (по плоти, крови)', оно непосредственно отсылает к открывающим весь текст убеждениям Я (см. стихи 3–4: *Родная кровь отшативает, Ты мне – чужая кровь.*), которые теперь опровергаются. Но и понятие 'родства' уже принципиально изменено.

Тварь, названная *сестрой*, снимает с *сестры* признак родства по крови (плоти) и вводит признак абстрактного 'духовного' родства-равенства. И тем не менее, несмотря на очевидность наличия такого смысла в словоупотреблении *сестра*, остальными компонентами текста он почти вовсе не подтверждается. Только с большой натяжкой он может усматриваться в *Масти* как "целебном снадобье" и в акте заматывания ног, которые могли бы здесь ассоциироваться с выражением "сестра милосердия", а этим самым и с понятием 'духовного'. Поэтому чрезвычайно интересно, что остальные свойства текста, особенно его фонемического уровня, акцентирует в слове *сестра* нечто иное и более сложное. Ср. сплошную переключку в словах: *жАР – кОСТРов – твАРь – КРовь – КудРЯми – МАСТЬ – СТРАСТЬ – РАСпРоданная – РАСплеванная* и финальное *СеСТРА*.

Я, как видно, вправе отнести обращение *сестра* также и к себе, а не только как цитату, поскольку звуковой состав этого обращения концентрирует в себе все относившееся прежде к былым состояниям Я: тут налицо и связь с блудодеянием и с наказанием. Причем наказание включается переключкой с *кОСТРА*ми, которая способна, в свою очередь, подключить блудодеяние к смыслу наказания (фигурально)

выражаясь, *костры* есть наказание за блуд, а блуд оказывается "костром" наказания; ср. дополнительно повторение этого же звуко-ряда в словах *РАСнРоданная* и *РАСплеванная* - см. 1.5.2.). С этой точки зрения смысл слова *сестра* расшифровывается как 'страдающая грешница' (кстати, в менее заметном виде он присутствует и в *Твари* в связи с тем, что она охарактеризована *худрями о г н е н - н и м и*, указывающими на ее сопричастность *кострам-огню*).

Поставленный в конце восклицательный знак тоже может читаться тройко:

а. Как принадлежащий только цитате.

б. Как знак духовного озарения-восклицания Я, аналогичный восклицательному знаку в случае внутреннего возгласа *та!*, т.е. как знак изумления-догадки.

в. И, наконец, как знак изумления-откровения-радости при воспроизведении евангельских слов Христа и опознания в них адресованности к самой себе (т.е. к Я).

И последнее замечание. ТЫ во всем тексте почти отсутствует, во всяком случае никак не проявляет себя никаким поведением. ТЫ, так сказать, пребывает в своеобразном бездеятельном состоянии. Даже заключительное *встань, сестра!* - не прямая речь ТЫ, а воспроизводимая Я цитата. Зато Я - деятельно. Это значит, что тут преображение (возрождение) Я происходит самопроизвольно, без внешнего вмешательства, исключительно путем опознания в себе некой грешницы, а в ТЫ - Христа (или вообще Бога, недаром ведь текст открывается упоминанием ветхозаветных *десяти заповедей*).

1.8. Теперь, после прочтения всего текста, проясняется его сюжет.

Сначала дана некая не совсем ясная отвлеченная ситуация с двумя персонажами: Я и ТЫ, где они оба могут читаться как пара возлюбленных, обреченных на разъединенность. При этом ТЫ может прочитываться как в обычном, так и в божественном планах. Во всяком случае препятствием является божественный закон (*Декалог*), на возможность преодоления (обхода) которого указывает Я.

Далее следует предположительный вариант этой же ситуации, но *Во времена евангельские*. Я мыслит здесь себя по образцу евангельских женщин, сопутствующих ТЫ (т.е. подразумеваемому Христу). Ее модель поведения амбивалентна: на первом (обманчивом) плане выводится евангельское почитание ТЫ, на втором, тайном и являющимся

действительной целью поведения Я, - эротическое обольщение, совращение ТЫ.

Однако по мере идентификации Я с евангельской грешницей начинает брать верх первый план почитания, а коварный совратительный подлжит искоренению, вплоть до акта экзорцизма - извержения эротико-бесовского начала.

После извержения возобновляется некая реальная (в настоящем времени) ситуация почитания возлюбленного. Эрос приобретает черты агапе и боготворения ТЫ.

И, наконец, в финале в ТЫ опознается Высший Возлюбленный, а Я опознает в себе очищенную, прощенную блудницу (Магдалину). Разъединяющая в начале преграда между Я и ТЫ снимается: их объединяет равенство и 'кровная' связь (в мистическом плане).

Короче говоря, сюжет строится на постепенном прозревании Я и приобщении к Богу (Христу).

1.9. Более глубокое осмысление этого сюжета осуществляется на композиционном уровне текста. Графически в данном тексте на первый план выдвигается традиционная разбивка на строфы-четверостишия. И это отнюдь не случайно: привычная композиционная схема работает здесь как фон для иной, более скрытой сегментации текста и сюжета. Несовпадение между обеими сегментациями и обеспечивает второй - менее броской - высокую смысловую нагрузку.

"Скрытая" сегментация "упрятана", конечно, весьма условно - она тоже оформлена явным, заметным образом, что предотвращает произвольность членения текста читателем. Делимитатором этой сегментации является знак многоточия, который разбивает весь текст на пять частей-эпизодов⁴⁰.

Первых два раздела, между первыми тремя эпизодами, приходится на середину строф (2-ой и 4-ой), т.е. на конец их вторых стихов. Этим самым они как бы сильно замаскированы, имеют, так сказать, "естественный" вид. Такая "незаметность" или "естественность" знаменует плавность, незаметность перехода Я в иные его состояния: от настоящего к предположительному и от изливания обольстительных страстей к излианию-избавлению от них.

Последние два раздела-между 3-им и 4-ым и между 4-ым и 5-ым эпизодами - формально более заметны из-за их большей неожиданности - они приходится на середину внутренних стихов (19 и 22) и совпадают с концом предложений. Но, с другой стороны, они предваряются

межстиховыми переносами, а это ведет к тому, что конец предыдущего эпизода вплотную соприкасается с началом очередного, т.е. объединяются в некую иную единицу иного членения (на стихи). Плавность и незаметность переходов от эпизода к эпизоду здесь, таким образом, менее резка чем раньше, но одновременно подчеркнута гораздо более демонстративно, что должно повышать как внимание читателя, так и значимость данного приема.

Делимитационное многоточие в стихе 19 появилось в конце следующего эпизода: *Страсть [...] теки! пеною уст и накипами очес и потом всех Нег...*, основной смысл которого - эволюция от потока страсти к ее иссяканию: *пена* → *накипи* → *пот* с переходом в *Неги*. *Страсть* и *неги* оказались на противоположных полюсах. И то в двойном смысле. По сегментации на эпизоды и по синтаксическому членению *неги* - самый слабый вариант *страстей*, но все-таки еще *страстей*. По сегментации на стихи и по локализации делимитатора внутри стиха (19) *неги* уже тесно примыкают к очередному эпизоду и даже входят в его состав и теряют связь со *страстями*. Если они все еще и разновидность *страстей*, то теперь уже совершенно иного плана: они не только конечная точка иссякающего потока *страстей*, но и начало очередной градации (см. стихи 19-22) в очередном эпизоде. Перевод *нег* на иной уровень и их включение в очередной эпизод однозначно манифестируется также и при помощи звуковой организации текста: *Нег* → *Ноги* → *мех* → *Некою (тканью)*.

Нечто подобное происходит также и с *волосами*: открывая новое состояние Я, они все-таки - из-за локализации в одном и том же стихе с *негами* - сопричастны предваряющему и поэтому отнюдь не лишены признака 'эротического, страстного'. В результате делимитационное многоточие играет здесь роль знака, указывающего на смену качества или статуса: 'это то же самое, но в ином качестве и с иным статусом', т.е. 'страсть, но облагороженная' (ср. появление признака 'нежный', 'мягкий', 'заботливый' в сравнении как в *мех*, рифмуемся с *всех Нег*, в выражении *В волоса заматываю Ноги твои и в тканью под ноги Стелюсь...*).

Нетождественность одного и то же, его переход в иное качество (от *нег* к 'нежности'), передается здесь иначе - при помощи дискретности или преломления как раз в месте многоточия других признаков называемых тут элементов.

Первый из этих признаков - 'влажное': *теки!* → *пена* → *наки-*

ни → пот (Нег), при этом, если учесть, что данная серия предв-
 рялась *маслами* (стих 12 и след.), то 'влажное' имеет тут и еще
 одну особенность, оно - 'липкое'. Но самое интересное то, что в
 очередном эпизоде оба этих признака получили вид своей противопо-
 ложности - 'сухого' (*волоса, мех, ткань*), 'укутывающего' (*замати-
 ваю, тканью стелюсь под ноги*) и, возможно, даже 'впитывающего'.⁴¹

Второй из признаков значим еще более, но он замечен уже после
 многоточия - благодаря удвоенному предлогу *в* (*В волоса; как в
 мех*) со значением 'вовнутрь'. Предыдущий эпизод, оказывается,
 строился на направлении 'изнутри вовне' и на смысле удаления-вы-
 деления с уменьшающейся интенсивностью, и этим самым как бы с ок-
 раской 'увнутрения' (см.: *теки! → Пеню уст → накиями Очес →
 потом всех Нег...*). Новый же эпизод строится на направлении 'из-
 вне вовнутрь' и на смысле 'завладения, усваивания, поглощения'
 (см.: *В волоса → как в мех; заматываю → тканью под ноги Сте-
 люсь...*) с возрастанием интенсивности (ср. *волоса* как внешний ат-
 рибут Я и *ткань* как метаморфоза всей Я; *ноги* как часть ТЫ и *под
 ноги* подразумевающее всего ТЫ).

И именно теперь, после удаления страстей и перерождения их в
 'нежность', после извержения бесовского и перехода на возможность
 поглощения-впитывания ТЫ, внезапно раздражается озарение-постиже-
 ние *Не тот ли (та!)*. Роль многоточия здесь уже несколько иная,
 чем в стихе 19. Находясь внутри стиха оно на этот раз данный стих
 действительно "разрывает" надвое, что особо видно на уровне се-
 мантики, уже не предполагающей, как это было раньше, постепенной
 градации⁴². Только на фонетическом уровне наблюдается нарастание
 частотности звука *т* (*Твои, Тканью, стелюсь → Тот ли, Та, Твари* и
 в фичале *вСтань, сестра*), которая может расцениваться как признак
 возбужденной прерывистой речи от взволнованности, вызванной оза-
 рением-опознанием ТЫ и некоторого единства с ним Я (ср. наличие *т*
 не только в *тот*, но и в словах, относящихся к Я; см. также 1.7.).

Опознание ТЫ и объединение с ним происходит, таким образом,
 через приятие его в себя, а осторожнее говоря - "на себя", по-
 скольку завершается текст все-таки локализацией Я внизу (*под ноги
 Стелюсь...*).

И еще одно. Примечательно, что ТЫ представлен в тексте не
 только 'бездеятельно' (см. 1.7.), но и без "образа": относящееся
 к ТЫ абстрактное *кровь* и упоминание *ног* только подчеркивают его

невидимость, а точнее - невидимое его присутствие. Его, оказывается, нельзя "узнать", его можно лишь опознать внутренне, а не при помощи обычных чувств. Тем временем Я представлена некими внешними физическими деталями (*очеса, уста, волоса, пот и немощи*, предполагающие плоть). Существенно, однако, что Я обладает не устойчивым внешним обликом, а изменчивым. Изменения же выстраиваются в строгую эволюционирующую последовательность: телесные *немощи-страсти* → их извержение из себя (очищение от них) → их качественное перевоплощение в 'нежность' → истончение плоти до *волос* и *ткани* со свойством 'впитывания'. Иначе говоря, и Я теряет свой внешний облик и в этом отношении уподобляется в финале поглощаемому ТЫ. Тем не менее некая дифференцированность между ними все-таки сохраняется: за ТЫ сохранена деталь *ноги*, а за Я - *волоса*. Но пока смысл этой дифференциации не раскрывается⁴³.

II.

- | | | |
|------|----|-----------------------------------|
| 2.0. | 25 | Масти, плоченные втрое |
| | 26 | Стоимости, страсти пот, |
| | 27 | Слезы, волосы, - сплошное |
| | 28 | Исструение, а тот |
| | 29 | В красную сухую глину |
| | 30 | Благостный вперя зрак: |
| | 31 | - Магдалина! Магдалина! |
| | 32 | Не издаривайся так! ⁴⁴ |

В отличие от предыдущего стихотворения это не делится на части, оно являет собой одно сплошное целое. Его целостность, несомненно, сознательный прием, и, по всей вероятности, - призвана нести некий смысл. Как и раньше, она манифестируется как при помощи несовпадения формального членения на строфы (тут их всего две) и синтаксического построения - синтаксически весь этот текст есть одно сложно-сочиненное предложение с противительной союзной связью (союз *а*), так и при помощи межстрофического переноса.

Далее бросается в глаза то, что здесь принципиально изменена точка зрения, так сказать, изобразительная перспектива, или ракурс. Теперь это не внутренняя перспектива Я, за которую реципиент буквально вытолкнут (см. 1.1.), а внешняя, которая свободно включает и позицию реципиента (зрителя, читателя). Но с одной любопытной особенностью. Субъект речи (повествующий, изображающий) из этого текста предельно устранен: он не обнаруживает себя ни в определениях, так как они даются тут на правах объективных, истонных свойств упоминаемых объектов (мастей: *плоченные втрое сто-*

имости; глины: красная сухая; взгляда-лика: благостный [...] зрак), ни в естественном в таком случае глаголе говорения - такого глагола здесь просто нет (*В [...] глину [...] вперя зрак: - Магдалина! Магдалина!*). При этом отсутствие глагольных форм, назывной строй всего перечня всех упоминаемых явлений и цитатность слов Христа, которая с единственного глагола *Не издаривайся* снимает его "глагольность" и переводит в ранг объекта, - все это вдвигает данную сцену в измерение непреходящего, вечного настоящего. В результате возникает эффект непосредственного предстояния читателя-зрителя перед подлинной евангельской ситуацией. Иначе говоря, здесь осуществляется принцип иконного изображения-видения⁴⁵. Если согласиться с таким толкованием статуса данного текста, то незначительное наличие говорящего субъекта в словах *сплошное Исструение, а тот* объясняется само собой: это метатекст к иконе, устанавливающий связность и вербализирующий опознаваемую (а не привносимую извне) реляцию между персонажами иконы.

В чем же суть этой иконы и что происходит между ее участниками? По ходу текста на первое место выдвинута Магдалина (теперь она уже названа). Поэтому разбор текста начнем именно с нее.

2.1. В основном образ Магдалины составлен здесь из тех же атрибутов, что и в предыдущем стихотворении, но, естественно ожидать, что это не простое повторение, а повторение модифицированное и призванное оттенить именно разницу.

2.1.1. *МАСТИ* вызывают в памяти прежние *масть* и *масла* (стихи 11-12), но они им не тождественны.

а. Множественное грамматическое число исключает возможность прочтения их как 'цвета волос-шерсти' (см. 1.4.1. б-в) и этим самым отсекает ассоциацию со 'зверино-бесовским', сохраняется только смысл 'благовонного бальзамического снадобья', что тремя стихами позже обнаружится в *Исструении*, подразумеваемом также и расширяемое (струящееся) благовоние.

б. Здесь налицо и расподобление с предыдущим *страсть* (стих 15). Вместо него *масти* перекликаются с формой *страсти* (уже в пределах данного текста - в очередном стихе). Совпадение формы *страсти* с формой именительного падежа множественного числа можно читать как указание на подспудный смысл 'страдание, муки'. Тогда со *страсти* снимался бы ореол 'плотского, чувственно-греховного', в пользу ореола 'жертвенного страдания'. И тогда же откровенная

внутренняя рифмовка *МАСТИ* - *страСТИ* (с единственным в обоих стихах ударным *а* в противовес остальным четырем ударным *о* (и на этот раз упраздняла бы ассоциацию *мастей* с 'телесно-чувственным' (ср. *а*) и вписывала бы в них именно признак 'страдания, жертвоприношения'. Так, кстати, *масти* постоянно и толкуются Христом во всех Евангелиях: как безотчетное преклонение и как предзнаменование близящейся смерти и погребения⁴⁶.

в. *Мастям* здесь предпослана дополнительная характеристика: *плоченные втрое Стоимости*. А это уже совсем однозначно подчеркивает их повышенный жертвенный характер: *втрое*, и свидетельство бескорыстия Магдалины (ср. раньше в стихе 11: *очесами демонскими Таясь, лила бы масла* и дальше обольстительную сверхрасточительность), и свидетельство ее обманутости, обиженности.

Аналогичную роль играет также и демонстративный звуковой повтор *МАСТИ* - *СТОИМОСТИ*, способный вписать в *масти* цену-жертву, а в акт покупки - предвосхищение предсмертного помазания (см. б). Дальше, этот звукоряд с полной закономерностью распространится на слово *СТРАСТИ*, чтобы суммироваться потом в финальном *ИСТРУЕНИИ* (см. а).

г. Не менее интересно и значимо здесь и слово *плоченные*. По своему звуковому составу, ввиду ударного слога *пло-* и *ч*, сменившего *т* (*плоченный* → "платить"), оно способно вызвать ассоциацию с "плотью", а этим самым и с телесной страстью. Такая ассоциация усиливается дополнительно наличием сочетания *страсти пот* с ударным звуковым комплексом *ПОТ* (ср. *Плоченные*).

'Торговый' мотив прозвучал уже в первом стихотворении (стих 15) и был тесно связан со словами *масть*, *масла* и *страсть*, а в итоге - с торгованием *плотью*, с блудодеянием Я. Но там он был повернут аспектом 'продажи', тогда как здесь речь идет о покупке или - точнее - о 'плате'. Далее: там 'продажа-доход' оборачивалась полной растратой, измельчением (*Страсть по купцам распроданная, Расплеванная*), здесь же 'плата-расход' оборачивается, правда, грабительским, но все-таки обменом на эквивалент *масти*, и не измельчением, а наоборот - сохранением или даже повышением собственного достоинства (*плоченные втрое Стоимости*).

Более того: там *масть* через смысл 'цвета волос' и созвучие с "распроданной страстью" носила оттенок причастного к телесности Я. Теперь же *масти*, будучи покупкой, - нечто внешнее, не причаст-

ное плоти Магдалины. Их причастность к Магдалине переведена на духовный уровень (признак упорства в покупке мастей с сильно завышенной стоимостью).

В свете сделанных наблюдений, думается, более полно раскрывается смысл стоящий за отмеченным уже сближением "платить" с "плотью" и потом при помощи неправильного, просторечного *плоченные* вместо нормативного "плаченные".

Это уподобление вводится с целью расподобления. Во-первых, затем, чтобы на первый план выдвинуть именно противоположное - духовное (см. выше в пункте а сопоставление *Масти* и *Исструение*). А во-вторых, чтобы и с жертвенности ("плата" как жертва) также снять оттенок телесной жертвы (плоченные - "плоть") и перевести ее в ранг духовного дара.

У разбираемой платы-жертвы за *массти* есть и еще один существенный аспект. *Массти* приобретаются здесь не для себя, а с предназначением для Христа, и становятся знаком воздаяния должного, совершения надлежащего обряда почитания. Имея признак жертвоприношения они есть просто дар (ср. финальное: *Не издаривайся так!*).⁴⁷

2.1.2. СТРАСТИ ПОТ. И *страсть* и *пот* упоминались и раньше (стихи 15 и 18) - в кризисный момент экзорцизма, извержения бесовского, и были там выстроены по шкале от наиболее обильного потока (*Страсть [...] теки!*) до его иссекновения и перехода в противоположное качество - в нежность (*пòтом всех Нег...*). На этом фоне сочетание *страсти пот* - явный оксюморон, если за *страстью* сохранить ее прежний смысл. Несмотря на инверсию, и там и тут в сильную акцентную позицию поставлены *Нег* и *страсти* и этим как бы уравниваются друг с другом, становятся своеобразными эквивалентами. Если к тому учесть еще и порядок следования, то в *страсти* позволительно усматривать если и не очередную ступень шкалы, то по крайней мере именно смысл *Нег*, 'нежности', а, может быть, и 'умиления'. Это тем более вероятно, что тут наблюдается как бы возврат к началу той шкалы, но на очередном - высшем - уровне.

Форма *страсти*, как уже говорилось, благодаря созвучию с формой множественного грамматического числа *Массти* (см. 2.1.1.а.), приращивает к этому слову смысл 'страдания, муки'. Тогда *пот* в этом сочетании звучит уже бесконфликтно: как симптом сильного горя, страдания.

Обе возможности не противоречат друг другу: нежность, умиление и страдание, мука свободно могут объединяться чувством со-страдания. Это тем более вероятно, что находясь в одном однородном перечне с *мастями*, которые приобретены не для себя, а ради Христа, *страсти пот* тоже не признак страдания самой себя от чего-то, а страдания ради Христа, а точнее - за него: горестной озабоченности о нем, боли за него (ср. кульминационное стечение звукового повтора СТ именно здесь: МАСТИ - ПЛОЧенные - вТрое - СТОи-МАСТИ - СТРАСТИ ПОТ).

2.1.3. *СЛЕЗЫ*. В первом стихотворении "слез" нет. Некая их возможность наблюдается в стихах 11-12 - *очесами демонскими Таясь, лила б маслѧ*, - но там ассоциация *лить маслѧ* и "лить слезы" не актуализируется (а если бы даже, то в аспекте притворных, обольщающих слез). Определенная возможность появляется и в стихах 17-18, в выражении *накипями Очес*, но с них снят ореол горя и вписан ореол извержения демонического, греховного начала. Естественно поэтому предположить, что на этот раз имеются в виду совершенно иные слезы.

Их иной статус подсказывается, между прочим, одной малозаметной деталью: прежде, если бы слезы и подсказывались, то в первом случае им предписывалась позиция между *мастью* и *страстью* (т.е. перед *страстью*), а во втором - в одном ряду и в одном и том же стихе с *Пеною уст* и перед *пѧтом* [...] *Нег...* (т.е. в более бурном месте потока *страсти*, а не в его иссякающем конце, куда поставлен *пот* [...] *Нег...*). Теперь же *слезы* следуют после *страсти пота*, а к тому - в ином, очередном стихе. Более того: перечислительная конструкция строфы заставляет рассматривать все перечисляемое как однородное (конечно, не обязательно как одноранговое). А это значит, что *слезы* поставлены в этот ряд как выражение горя, страдания и со-страдания (см. 2.1.1. и 2.1.2.).

Отсутствие слова "слезы" в первом стихотворении (т.е. до опознания Христа) и появление *слез* здесь (т.е. после опознания и в присутствии Христа) придает им статус проявления просветления, обоготворения.

Возвращаясь к стихам 17-19, теперь можно отметить и иную градацию - постепенное очищение от скверны в последовательности от внутреннего до внешнего: *уст* → *очес* → "тела" (*пот*), после чего упоминаются *волосы* и говорится о превращении в *ткань*. В стихах

25-27 обратный порядок следования: *масти* → *пот* ("тело") → *слезы* ("глаза") и затем *волосы*. *Слезы*, таким образом, по отношению к плоти занимают позицию более внутреннюю. Но это не всё.

В первом стихотворении *слезы* не упоминались, зато дважды упоминались *очеса* (стихи 11 и 18), здесь же речь как раз о *слезах*, тогда как глаза (или очи) вовсе не упомянуты. Как видно, и на этом уровне налицо та же интенция: вместо внешнего - овнешнение внутреннего. В результате чего *слезы* получают статус скорее духовных, чем физических⁴⁸. Вряд ли поэтому случайно, что в данный текст попал вариант *плоченные*, а не нормативный "плаченные", который независимо от намерений автора в близком соседстве со *слезами* вызывал бы, видимо, нежелательный образ натуралистического плача вместо 'плача души'.

Перевод *слез* на духовный уровень, их, так сказать, дематериализация в плач души, в явном виде обнаруживается в финальном *Исструении*. Согласно обиходному речевому фразеологизму, слезы, конечно, "струятся", но дело в том, что тут *Исструение* - общий знаменатель и для заведомо не струящегося, или, вернее, для струящегося иначе - невидимой воздушной струей (*Масти*). Так или иначе, в финале строфы *слезы* уравниваются с *мастями* по признаку 'струения', и даже если вопреки всем другим свойствам текста видеть в них все-таки физические слезы, то и тогда здесь налицо уравнение материального и нематериального (в сторону последнего).

Горесть же, плач наличествуют в этой строфе в виде идеи, в виде модальности образа, а не его отдельной самостоятельной, вычленимой, детали. Весь этот образ, вся эта "икона" есть сплошной плач. Это вытекает из фактуры "изобразительных" средств: вся строфа сплошь охвачена огубленным, диффузным низкотональным произносительным жестом-звуком:

а - о - о

о - а - о

о - о - о

и - е - о

в сочетании с обилием напряженных и длительных *с*, *н*, *л*, то и дело прерываемых смычным *т*, взрывным *п*, и с предельной приглушенностью консонантов (что особо заметно и значимо в контексте звонкости следующей строфы⁴⁹).

2.1.4. *ВОЛОСЫ*. Это единственный атрибут, повторенный без огово-

рок и в такой же конечной позиции в ряду (ср. стих 19), только в более правильной нормативной форме *волоси* (а не *волосà*).

Видоизменение формы направляет внимание на стилистику лексики в обоих случаях и на ее смысловую нагрузку. В стихах 17-20 просторечие *волосà* резко противостоит высокопарному стилю предваряющих стихов: *Пен о ю уст и накиями Очес и потом всех Нег ...* → *В волоса заматываю Ноги твои, как в мех*. Одновременно обе эти части строфы противостоят друг другу как очищение от скверны и как обретение естественного человеческого вида. Стилистическое огрубление *волосà*, *заматываю* и затем сравнение с бытовой деталью *как в мех* открывают обычный земной, а то и приземленный, облик Я (так сказать, "отфальшивленный"; ср. еще раньше, в стихах 11-12 *очесами демонскими Таясь, лила б маслà*).

Нечто аналогичное наблюдается и в стихах 25-27, но опять-таки в инверсии и в ином регистре: от обиходного сниженного *масти* (в отличие от высокого *маслà*), грубоватого *плоченние* по нейтральное *слези* и *волоси*. Прежнее бытовое становится здесь не конечной точкой, а исходной, и подвергается повышению в ранге. *Волоси* из стиха 27, таким образом, по крайней мере на один ранг выше *волос* из стиха 19, а также на некую ступень выше и *мастей* из стиха 25, чем и снимается с них статус бытовой детали (во всяком случае, они облагораживаются).

Волоса завершали эволюцию от 'изнутри-телесного' и от влажно-липкого до 'внешне-телесного' и 'сухого-мягкого, нежного' (*Страсть [...] теки!* → *Пеною уст и* → *накиями Очес и* → *потом всех Нег...* → *В волоса заматываю Ноги твои*), знаменуя истончение плоти и переход во внетелесное (*Некою тканью под ноги Стелось...*).

Волоси тем временем увенчивают иную эволюцию: *Масти* → (*страсти*) *пот* → *Слези* → *волоси*. Во-первых, от внетелесного в сторону внутрителесного (*Масти* → *Слези*), и если быть последовательным, то *волоси* надлежало бы зачислить в наиболее внутреннее.

Во-вторых, эволюция к полюсу возрастающего признака 'влаги, жидкости', 'текучести', по ходу которой теряются признаки 'густого-липкого'. Как видно, и в этом случае *волоси* занимают не согласующуюся с бытовыми представлениями позицию наиболее 'влажного, текучего'.

И еще одно наблюдение. *Волосы* следуют после *слез*, *слезы* же бесконфликтно читаются как овнешнение внутреннего, т.е. как проявление духовного (см. 1.2.3.). Поэтому, если здесь действительно имеет место некая шкала, то *волосы* были бы очередной ступенью - более высокой степенью овнешнения еще более внутреннего и еще более духовного.

Последнее толкование косвенно подтверждается итоговым сплошное *Исструение*, но тем не менее вопрос "как понимать самую внутреннюю и самую текучую позицию *волос* и как согласовать оба этих признака со смыслом духовного?" пока остается открытым (возможно, что искомый ответ покоится в дальнейшем контексте, но не исключено также, что и вовсе вне текста *Магдалины*).

2.1.5. *СПЛОШНОЕ ИСТРУЕНИЕ*. Синтаксически это выражение поставлено в позицию подытоживающего общего знаменателя всех упомянутых раньше явлений-атрибутов, и уже на данном абстрактном уровне вводит между ними знак однородности, взаимозэквивалентности, а еще точнее - их дифференциальные признаки отодвигает на задний план, делает несущественными, и этим самым создает категориально индифферентное единство. Действительно: материальное и нематериальное, внешнее и внутреннее, твердое и жидкое, телесное и нетелесное - все уравнивается и теряет различительную роль. Но уравнивается по строго определенному критерию - критерию способности 'струиться'.

На поверхностном уровне эта способность свободно угадывается во всех перечисленных явлениях (дополнительно она подсказывается речевыми фразеологизмами): *мастях*, которые могут струиться благовоном: *поте*, *слезах* и *волосах*, которые могут свободно ниспадая переливаться блеском, и т.п. И тем не менее не этот или не только этот уровень здесь имеется в виду. Другой и более глубокий подсказывается как словом *сплошное*, так и приставкой *ис-* со значением финальности, эксгаустивности, в слове *Исструение*.

В стихах 15-22 истончение плоти остановилось на уподоблении *Я* *ткани* (*Некою тканью под ноги Стелюсь...*), после чего наступает озарение-опознание Христа. Но *ткань* предваряется иным сравнением - *волос* с *мехом* (*В волоса заматываю Ноги твои, как в мех*). С одной стороны, это признаки обретения *Я* естественного (бытового) человеческого облика. С другой же - перевоплощение в нетелесное: *волоса* в функции предмета домашнего обихода, туалетной принадлеж-

ности ("полотенца"), но все еще с призвуком 'звериного, плотского' (как в мех), и, наконец, в такой же функции вся Я и уже с признаком предельной истонченности и бестелесного, 'растительного' (тканью [...] Стелюсь).

На этом перевоплощение не останавливается. Второе стихотворение начинается как раз с *мастей*, в которых теперь заметнее становится именно их 'растительное' происхождение, и включает обратное движение к проявлениям 'телесного' (*страсти пот, Слезы, волосы*), но, несомненно, на ином уровне. Плоть теперь уже не предыдущая 'плотская плоть', а выводимое наружу, овнешненное 'содержание плоти' (образно говоря - "душа плоти"), получающее вид сплошного пневмо-акватического потока (*Исструения*). Примечательно, что в первом стихотворении хотя внешнего "портретного" образа Я и нет, тем не менее ввиду наличия Я упоминаемые там отдельные детали воспринимаются как элементы телесности Я. Во втором же стихотворении хотя образ Магдалины и строится с внешней переспективы, почему естественно было бы ожидать появления деталей портретного (телесного) характера, ничего подобного не происходит. Магдалина здесь - набор самостоятельных (отчуждаемых и отчужденных от телесного облика) признаков-атрибутов, к тому же атрибутов в их первичной, сущностной, функции, в функции овнешнения содержания персонажа, позволяющей безошибочно его опознавать-идентифицировать⁵⁰.

В конце стихотворения *Исструение* переименовано Христом в *Издаривание*.

Перевоплощение Я в Магдалину и в пневмо-акватическую струю происходит с момента приятия ТЫ в себя (см. 1.9.) и откровения-опознания в ТЫ Христа, где "открыть-опознать" означает проявить истинную веру, самопроизвольно уверовать, а пробным камнем веры есть в свою очередь стихийное опознание⁵¹. Таким образом, здесь осуществляется идея со-страдания с Христом и со-участия в Христе. Пневмо-акватическая струя - не обычное обоготворение, а именно со-участие. Такой смысл вводится заключительным переводом *Исструения* в категорию дара (*Не издаривайся так!*)⁵².

На фонетическом уровне выражение *сплошное Исструение* включается в два контекста: собственной строфы и предыдущего стихотворения.

По отношению к собственной строфе оно сводит воедино, в обоб-

щающий звуковой, фонемно-семантический, комплекс все предыдущие относительно разрозненные смыслы: *С-ПЛО-Ш-Н-ОЕ* и *ССТРУЕНИЕ* → *маСтИ*, *ПЛО-Ч-еНН-ие* - *вТР-ОЕ* → *СТ-О-имо-СТи* → *СТРаСТи* → *ПОТ* → *Слези* → *воЛоСи*, где *сплошное* играет также и роль плеонастического метакомментария, а *Исструение* своей семантикой подводит под них объединяющий универсальный признак 'струения'.

По отношению к предыдущему стихотворению оно перекликается с отсутствующими здесь, и тем самым не переосмысленными и поэтому действенными, словами *вСТань СЕ-СТРа!*

Встань было противопоставлено предшествующему *тканью* [...] *С т е л ю с ь*, а *сестра* - подразумеваемой раньше рабыне, уподобленной домашней утвари-вещи (*В волоса заматываю Ноги твои, как в мех; тканью под ноги Стелюсь...*), т.е. инертному, бесцельному, бездвижному, не-живому (ср. обезжизненность в мехе), и этим самым выдвигало на первый план именно 'движение к', 'целеустремленность' 'живое', 'деятельное' и равенство с ТЫ.

При таком взгляде насыщенность образа Магдалины в стихах 25-28 теми же звуковыми комплексами воспринимается как реализация воззвания Христова. *Исструение* - окончательное обретение движения в новом (не механическом) качестве целеустремленного (ср. финальное *издаривайся*) живого деятельного движения.

Идея живого внутреннего движения может усматриваться и в контрастности речевого безглагольного образа Магдалины с внутренней динамикой (семантической) упоминаемых атрибутов, где даже предельно процессуальное, усиленное эксгаузивной приставкой *ис-* *Исструение* дано в форме существительного, субстантивность которого усилена в свою очередь предпосланным ему определением *сплошное* с оттенком субстанциальности ('непрерывность', 'плотность', а кроме того намек на причастность к "плоти-плате", но в иной ипостаси - из-за переклички *ПЛОЧ* - *ПЛОШ*).

2.2.1. Начало "второй части" стихотворения приходится на последний стих первой. Оно представлено одним единственным словом *тот* (если не считать "метаиконного" противительного союза *а* - см. 2.0.). Идея такой сегментации текста ясна: Христос и Магдалина объединяются во взаимосвязанное единство (а не рассматриваются как безразличные и безотносительные друг к другу персонажи; ср., кстати, в стихе 1 слова *Мех нами*). Поэтому тем более кажется неожиданным выбор им местоимения со значением 'удаленности' - *тот*

(а не, скажем, более нейтрального в повествующей речи "он"). Объясняется этот факт, по всей вероятности, следующим образом.

а. Для смотрящего на икону Магдалина занимает так называемый первый план, может быть, совпадающий с позицией смотрящего-молящегося (тогда имело бы место своеобразное отождествление Магдалины с молящимся и включение вместе с ней в обращенность к Христу).

Второй же план, куда обращена Магдалина, представляет Христа, который этим самым обращен своим ликом к Магдалине (и в сторону молящихся). А это обеспечивает нейтральность удаленности: это бы была только формальная, условно-иконописная удаленность, имеющая своей целью как раз обратное - сохранение тесной связи с Христом.

б. *Тот* может также читаться и как материальная удаленность-отсутствие, как принадлежность к иному миру, к иному измерению⁵³, и как своеобразный библеизм (повышающий ранг персонажа, в отличие от нейтрального или даже снижающего "он") - в *Евангелиях* Иисус неоднократно на вопрос "кто Ты?" отвечает формами местоимения "тот"⁵⁴. В этом случае местоимение *тот* было бы единичным опознавательным индексом Христа.

в. Данное *тот* можно рассматривать также и как своеобразное подтверждение (ответ) изумления-догадки (с признаком вопроса) Я в стихе 22: *Не тот ли [...]* !

2.2.2. *КРАСНАЯ СУХАЯ ГЛИНА*. В лексическом отношении стих 29 построен из совершенно новых, до сих пор не употреблявшихся в рассматриваемых текстах, слов. И тем не менее небезынтересно будет проследить некоторое, пусть самое приблизительное, их родство с предыдущей лексикой.

а. *Красная* - самое яркое цветное пятно во всем этом почти бесцветном тексте. "Почти" потому, что, как оказывается при более внимательном взгляде, все-таки не единственное. В явном виде цвет отмечен здесь дважды - в стихе 10 и в стихе 23, т.е. *С в е т л а Мать!* и *Твари с кудрями о г н е н н и м и*, а в потенциальном присутствует также в *Жар десяти костров* и в трижды употребленном слове *кровь* (см. стихи 2-4 и 7). Легко заметить, что во всех случаях действительные и возможные цветовые признаки сопряжены с носителями смыслов 'огненное', 'греховное', 'плотское'. Причем все эти смыслы взаимосвязаны, если и вовсе не эквивалентны, через наказующий жар 'костров-заповедей', демонический характер *кудрей* именно *огненных*, переключку *костров* с *кровью-плотью* и через дву-

смысленное и обольщающее *светла Мать!*⁵⁵

В этом свете намечается и иное осмысление противительного *а* и 'удаленности' в *тот*: здесь как бы сызнава активизируется смысл 'разъединенности', открывающей весь этот триптих (см. стих 1 *Меж нами - десять заповедей* и 1.1.-1.2.3.).

б. *Сухая* ассоциируется в свою очередь с *Жар* [...] *костров* по признаку 'иссушающего жара', с *песками* - в стихе 14 - по признаку 'сухости, безводности' и с *накипяи Очес* по признаку 'иссушения, иссякания'.

в. *Глина* имеет свое соответствие только в *песках*. Их может объединять признак 'бесплодной почвы' и 'земного праха', т.е. 'бренного'.

г. В собственном контексте по причине противительного *а* в выражении *красная сухая глина* проступают признаки 'бездвижного', 'безжизненного', 'безводного', 'отвердевшего'. Но ввиду наличия определений и яркого цветового признака и предыдущего отсутствия определений и предыдущей без-цветности (а скорее всего - прозрачности) интенсивной пневмо-акватической струи (*Исструение*) характеристики *красная сухая* предельно интенсифицируются, вводят оттенок напряжения, сильной страдательности, жажды (дополнительно подсказываемый повышенным огублением почти непрерывного диффузного низкотонального "у": в *кРАСНУjУ сУхУjУ гЛИНУ*, родственного такому же "о" в предыдущей строфе, ср. 2.1.3.).

д. В итоге получилась следующая картина: *глина* оказывается воплощением 'греховно-плотского' (см. а, в), 'безжизненного' и 'бесплодного' (см. б, в, г) начала, но страждущего и жаждущего (см. г.). И именно она вводит некую "отдаленность" между *Магдалиной* и *Христом* (см. а.).

2.2.3. *БЛАГОСТНЫЙ ВПЕРЯЯ ЗРАК*. Контекстуально слово *зрак* употреблено здесь в смысле 'взгляд'. Но благодаря архаической славянской форме 'взгляд' возводится в высший ранг - в ранг неземного, божественного зрения-видения. Лексическое же его значение иное: "лицо, видъ, образъ, ликъ, обликъ; // изображение, картина"⁵⁶. Контекстуальный смысл, естественно, доминирует хотя бы из-за редкого употребления слова "зракъ" в лексическом его значении, но он последним сильно модифицируется, и, как несложно заметить, трансформация идет в сторону перевоплощения образа *Христа* в сплошное зрение - видение⁵⁷ (как *Магдалина*, со своей стороны,

стала *сплошным Исструением*).

Деепричастие *вперяя* придает этому зрению признак осязаемости, осязаемости, с одной стороны, а с другой - признак испытующего взгляда.

Определение *Благостный* более сложно. В нем заметно звучит 'умиротворенность, просветленность'. Она исходит, по всей вероятности, от, так сказать, состояния *глины*: испытующий взгляд отмечает там нечто удовлетворяющее, некую благую весть.

По своему звуковому составу *Благостный* ввиду такой высокой насыщенности всего текста сочетанием *ст* перекликается по крайней мере с предыдущей строфой (*маСтИ* → *Стоимости* → *СТраСТИ* → *исСТруение*) и выдает причастность к их смыслу 'страстей-страдания-платы-жертвы' и 'излияния'.

По контексту первого стихотворения *Благостный* незаметным образом связывается со словом *евангельские* (стих 5), которое буквально значит 'благая весть; благовествование' (см. 1.3.1.).

Поведение Я и потом Магдалины (стихи 19-22 и 25-28) уже не во внутреннем контексте, а в контексте *Евангелия*, есть предвестие крестной муки, страстей, смерти. В стихах 25-28 оно уже слито во едино с образом Магдалины в виде со-страдания и разрешается в форме *Исструения*. Христос же воспринимает эту 'весть-струю' *благостно* (и это еще один смысл противительного *а*). По *Евангелию* - как подтверждение и исполнение своей искупительной миссии на земле.

Но в данном случае *Благостный* [...] *зрак* Христа обращен не к Магдалине, а к *глине*. Таким образом, источник *благостного* состояния Христа есть *глина*, некая весть оттуда. Если так взглянуть на *глину*, то аналогом интенсивной струи-Магдалины тут будет интенсивность 'красноты и сухости' имеющей также смысл страдательности и, кроме того, жажды (см. 2.2.2.г.).

2.2.4. Как уже отмечалось, *глина* имеет свое соответствие в *песках* (см. 2.2.2.в.). Теперь вернемся к нему еще раз, так как оба слова выступают в одинаковой синтаксической конструкции: *лила б масла И на ноги би, и под ноги би, И вовсе би так, в пески*' (стихи 12-14) и *В [...] глину Благостный вперяя зрак* (стихи 29-30). Завершающее тот эпизод *И вовсе би так, в пески...* читалось как знак сверхрасточительности с оттенком бескорыстия, но и ненужности, бесцельности и некоторого десператизма (см. 1.4.1.,

1.6.2., 1.8. и 1.9.), здесь же интенциональное, волевое *вперя* ставит *глину* в положение цели, предмета *зрака*.

2.2.5. После слова *зрак* стоит двоеточие, за которым следует прямая речь – обращение к Магдалине. Один аспект факта, что глагола говорения, вводящего прямую речь, здесь нет, уже обсуждался (см. 2.0.). Теперь отметим иной его аспект. Дело в том, что *зрак* как раз и стоит в том месте, где обычно полагается глагол говорения. Результат таков, что *зрак* способен принять на себя смысл акта произнесения и стать 'зраком-гласом', в привычных терминах – "звучащим, говорящим взглядом". Но поскольку слова Христа обращены все-таки к Магдалине, а не к *глине*, в которую он смотрит, а *зрак* в свою очередь направлен не на Магдалину, к которой он говорит, а *В [...]* *глину*, то от признака 'говорения' в *зраке* сохраняется только указующий жест, и указующий Магдалине именно на *глину*.

2.2.6. Если согласиться с таким толкованием, то в данном обращении и жесте свободно просматривается смысл определения миссии Магдалине. А слова *Не издаривайся так!*, кроме всех уже раньше отмеченных смыслов, читаются как 'сохрани силы для глины'.

2.2.7. *Глина*, оказывается, является в этом образе центральным понятием. Основные ее смыслы, выводимые из разбираемого текста (см. 2.2.3. и 2.2.2.г. и д.), вплотную подводят к понятию 'бренного мира сего', 'обреченного рода человеческого'. Но в более эксплицитном виде его не раскрывают. Он раскрывается при помощи иного контекста, предусмотренного в данном случае, – при помощи контекста *Евангелия*. В крестном пути на Голгофу сопровождает Христа толпы народа, в том числе и Магдалина. У Луки этот момент передается так:

"И шло за Ним великое множество народа и женщин, которые плакали и рыдали о Нем. Иисус же, обратившись к ним, сказал: дщери Иерусалимские! Не плачьте обо Мне, но плачьте о себе и о детях ваших; ибо приходят дни, в которые скажут: 'блаженны неплодные, и утробы неродившие, и сосцы непитавшие!' Тогда начнут говорить горам: 'падите на нас!' и холмам: 'покройте нас!' Ибо, если с зеленеющим деревом это делают, то с сухим что́ будет?"⁵⁸.

2.2.8. *Магдалина* и *глина* категорически противостоят друг другу уже по одному тому, что *Магдалина* тут – некий имматериальный акватический поток, тогда как *глина* – осязаемая вещественность (в силу интенсивных материализующих ее определений *красная сухая*), к

тому 'иссушенная', лишенная какой-либо влажности (акватического начала). Тем более поразителен факт, что *глина* и *Магдалина* объединяются рифмой, предполагающей, как всякая рифма, не только различия, но и некоторое сходство (последнее усиливается и звуковым повтором в этих словах: *Г-ЛИНу* → *маГда-ЛИНа*). Чрезвычайно интересно и то, что оба этих слова, а особенно имя *Магдалина*, появляются здесь вообще впервые, что даже вопреки интенции автора должно повысить внимание к данной рифме-перекличке.

С Магдалиной может роднить *глину* ее краснота как признак 'греховного', 'бесовского' (см. 2.2.1.), и ее сухость. Последняя требует более расширенного комментария.

В образе Я-Магдалины признак 'сухого' появился после экзорцизма (*волоса́; как в м е х; тканью под ноги Стелюсь...* последовавшие после удаления из себя влаги-страсти). Но это - не обычное сухое, лишенное влаги, а сухое 'впитывающее' (*волоса́; мех; ткань* в роли "осушителей" после омовения ног, в роли "полотенца" - см. 1.6.1., 1.6.4., 1.9.). Магдалина-акватический поток в стихах 25-28 - новый, высший этап сущности Я-Магдалины.

Красную сухую глину позволительно также читать и как некое страждущее и жаждущее состояние "мира сего" (см. 2.2.2.г-д.), а в контексте общности с Магдалиной по признаку 'сухости' - как состояние готовности 'впитывать влагу'. *Глина*, таким образом, могла бы теперь интерпретироваться как аналог прежнего состояния Магдалины: уже лишенной бесовского начала, но еще весьма аморфной (ср. неопределенность метаморфозы-сравнения *Некою тканью под ноги Стелюсь...* и 1.6.4.б.) и уже способной приять-впитать в себя ТЫ-Христа (ср. 1.9.), иначе - уверовать. Для Я это еще означало 'обрести свою сущность', получить отчетливую форму, оформиться в личность - случайно ли, что по имени она названа лишь теперь, т.е. лишь после перевоплощения в сущностный пневмо-акватический поток?

Если читать так, если *глина* есть "неоформившаяся Магдалина", но уже обладающая соответствующей готовностью, то смысл *Благостного* [...] *зрака* направленного именно *В глину* очевиден (см. 2.2.2. - 2.2.7.): оттуда поступает знак готовности уверовать (благая весть) и туда же должна быть направлена искупающая жертва, а в случае Магдалины - ее со-страдание, ее акватический поток (*Не издаривайся так!*)⁵⁹. Так же очевиден теперь и *синестетический*

характер 'зрака-гласа' (см. 2.2.5.) как всеобъемлющего - обращенного и к *Магдалине* и к *глине*, т.е. к пребывающему еще в аморфном состоянии "миру сему" (см. 2.2.7.).

III.

3.0. 33 О путях твоих пытаться не буду,
 34 Милая! - ведь все сбылось.
 35 Я был бос, а ты меня обула
 36 Ливнями волос -
 37 И - слез.

 38 Не спрошу тебя, какой ценою
 39 Эти куплены масла.
 40 Я был наг, а ты меня волною
 41 Тела - как стеною
 42 Обнесла.

 43 Наготу твою перстами трону
 44 Тише вод и ниже трав.
 45 Я был прям, а ты меня наклону
 46 Нежности наставила, припав.

 47 В волосах своих мне яму вырой,
 48 Спеленая меня без льна.
 49 - Мирносица! К чему мне мир?
 50 Ты меня омыла
 51 Как волна.

И опять смена перспективы (ракурса) - с внешней, изобразительной, на внутреннюю. Аналогичную перспективе в первом стихотворении, но исходящую на этот раз не от Я-Магдалины, а от Ты-Христа. Персонажи, таким образом, как бы меняются местами, но и здесь являют собой взаимосвязанное интимное единство, которое в данном случае тем теснее, что реципиент текста осведомлен, кто и к кому обращается с речью, почему также и здесь поставлен в положение 'отсутствующего третьего' (типичная в случае лирического текста возможность идентификации реципиента с "я" или "ты" текста здесь на предполагается и делается невозможной).

Крайне интересна здесь и принципиальная смена временного ракурса. Во всем стихотворении с абсолютным постоянством употреблены две глагольных временных формы: форма будущего и форма прошедшего совершенного (перфектного). Лишь в последней строфе эту регулярность нарушит форма волеизъявительного наклонения (сказать "повелительного" было бы слишком много). При этом если прошедшее из-за перфектности глагольных форм замкнуто само по себе и как бы отстранено от подразумеваемого настоящего (т.е. времени акта речи, акта общения), то будущее отсекается дополнительным приемом

- отрицанием *не* и глаголом совершенного вида (*питать не буду*, [...]) *ведь все сбилось*; *Не спрошу*). Этим самым создается эффект неизменного настоящего, выключенного из временного потока.

Но весь парадокс заключается в том именно, что предметом высказывания в обоих случаях является именно время, и именно прошлое. Оно распадается на два потока: прошлое Магдалины безотносительное к Христу, и прошлое Магдалины в связи с Христом. Первое при помощи форм будущего времени с отрицанием полностью перечеркивается и предается забвению, 'не существованию' (*О путях твоих питать не буду, Милая!* - *ведь все сбилось* и *Не спрошу тебя, какой ценою эти куплены масла*). Второе, хотя тоже сбилось (свершилось), повествуется, и этим самым как бы сохраняется в памяти и какбы излагается заново. Идея перерассказывания и памяти здесь очевидна, так как Магдалина не может не знать рассказываемого - она слышит ей известное, только в ином освещении, в ином ракурсе. Вот этот иной ракурс и есть основное содержание данного стихотворения. Действительно, даже при беглом ознакомлении с текстом возникает впечатление, что во многом оно - просто заново переписанных первых два.

3.1.1. Стихи 33-34, несомненно, имеют ввиду судьбу (*пути*) Магдалины (ТЫ) вплоть до момента извержения бесовского начала (т.е. стихи 5-19). Слова *все сбилось*, однако, не столь однозначны. Первый их смысл - 'кануло в небытие', 'предано забвению' (см. 3.0.). Второй - 'исполнилось', 'осуществилось'. Он относится к пожелательному *била б одной из тех...* и т.д. Слово же *Милая!*, заменившее прежние *сестра!* и *Магдалина!*, - знак полного преодоления прежней разъединенности ТЫ и Я и некоторой разъединенности между Магдалиной и Христом во втором стихотворении. Оно уже не только знак равенства, но и знак любви (теперь, естественно, в смысле агапе). Сбилось, таким образом, и тайное желание Я, содержащееся в прежнем *Чужая кровь - желаннейшая* (стихи 7-8).

3.1.2. Стихи 35-37 соотносятся, со своей стороны, с очередным эпизодом омовения-вытирания ног волосами (стихи 19-22), но сквозь призму второго стихотворения, так как в *обула* присутствует 'дар' из *Не издаривайся так!* (стих 32), а *волосы* названы *ливнями*, т.е. теперь уже эксплицитно тем смыслом, который имплицитно содержался

в их позиции в перечисляемом ряду атрибутов Магдалины (стихи 25-28; ср. 2.1.4.).

3.1.3. Стихи 38-39 отсылают как будто к стихам 25-26 второго стихотворения, но переименованием прежних *мастей* в *масла* переотсылают к еще более раннему эпизоду обольщения (стихи 9-16). Как и раньше (3.1.1.), эта сторона прежнего "жития" Магдалины предается забвению, погружается в небытие (*Не спрошу, какой ценою [...] куплена*). Но местоимение *эти*, так сказать, сохраняет *масла* в современности акта речи. Такой ход объясняется, по всей вероятности, следующим образом.

а. С "мастей-масла" снимается их 'цена' или 'плата' (ср. в стихе 25 *Масты, плоченние*, где в форме *плоченние* подспудно присутствует признак 'платы-плотью', и *масла* в стихах 11-14, где им присущ признак 'соблазна'), они подвергаются своеобразному 'очищению от греховного начала' и повышению в ранге. Формула *Не спрошу* в этом свете не только формула прощения, но и соответствие эпиклесиса, т.е. возвания не только освящающего, но и приобщающего к Богу⁶⁰. Об этом может дополнительно свидетельствовать как переименование в *масла* в противовес *мастям*, фонетическая структура которых сильно связывалась со *страстями* в обоих смыслах (гораздо раньше - в стихах 11-12 - имела место такая же последовательность: *масла* сменили *Масть*, но тоже не как вещество, а в стилистическом плане; ср. обольстительную риторическую окраску всего этого эпизода, призванную возвышать низменное; см. 1.4.1.), так и финальное (в стихе 49) окончательное переименование в откровенно сакральное *миро*.

б. *Масла* - ввиду более однозначной соотнесенности с чувственной любовью (стихи 11-14) чем позже вытеснившее *масты*, соотнесеннее в большей степени с жертвенностью и чисто духовным (превращение в пневматическую струю в стихах 25-28), теперь - после отторжения от "цены" (см. а.) - в состоянии объединить в себе и одно и другое в "правильном равновесии": и плоть и духовное, и эротику и агапе. Кстати, забегая вперед, отметим, что в этом направлении и развивается дальнейший смысл текста (ср. хотя бы появление *наготя* и *тела* уже в стихах 40-43).

3.1.4. Стихи 40-42 по своему строению аналогичны стихам 35-37. Поэтому если искать для них такого же соответствия в предыдущем тексте (ср. 3.1.2.), то оно обнаруживается, хотя уже и не

столь эксплицитно, в стихах 25-28, где Магдалина - сплошное Исструение. С той разницей, что теперь струя переименована в волну тела. Слово обнесла употреблено здесь в той же функции, что и слово обула (стих 35), т.е. подменяет ожидаемое "одела" и этим самым - подобно слову обула - восходит к понятию 'дара' в *Не издаривайся так!* (стих 32). И это пока, пожалуй, все.

3.2. Остальной текст (стихи 43-51) с гораздо меньшей открытостью "перечитывает" предыдущее. Поэтому здесь позволительно остановиться и вернуться к более детальному рассмотрению стихов 35-37 и 40-42.

3.2.1. Отсылки, так сказать, фабульного порядка повторяют последовательность эпизодов-событий предыдущих текстов (см. 3.1.1. и 3.1.3.), зато отсылки сюжетного порядка идут вспять, создавая противодвижение (арабские цифры означают номер стиха):

Текст I	Текст II	Текст III
19 заматываю	_____	35 обула
20 как в мех	28 Исструение	36 ливнями
19 В волоса	27 волосы	36 волос -
_____	27 слезы	37 И - слез
19-18 потом всех ног	26 страсти пот	{ 40 волною
21 тканью	(25 масти)	41 тела -
21 стелюсь (под ноги)		42 как стеною
		43 обнесла

Особенно заметно это явление в сопоставлении с Текстом I. Событийный уровень - аналог обувания-одевания - развивается в нем в сторону линейного развертывания высказывания (19 → 21), так же, как и в тексте III (35 → 42, 43). Текст II событийного уровня лишен. Направления же сюжетной эволюции противостоят друг другу: 36 → 41 (42) как бы возвращается от 28 к 26 (25) в случае Текста II и от 20 к 18 в случае Текста I.

Таким образом, если эволюция 19 → 21 и затем 25 → 28 шла в сторону истончения материально-телесного вплоть до перевоплощения в пневмоакватическую струю (*Исструение*), то эволюция 35 → 43 исходит как раз из пневмо-акватической струи (*Ливнями*) и устремляется к телесно-материальному (*волною тела - как стеною Обнесла*), т.е. к обретению-возобновлению плоти.

3.2.2. О том, что здесь имеет место "обратное перечтение"

предыдущего текста (особенно второго), свидетельствует еще и прием пересегментации на стихи: *волною* (40) *тела* (41) и *страсти пот* (26) *Ливнями волос* (36) и *слез* (37) и *Исструение* (28), *слезы*, *волосы* (27). Дробление стихов – своеобразное затрудненное чтение вспять.

На этом пересегментация не останавливается. Она есть одновременно и категориальная переакцентовка. Ни один из предыдущих атрибутов не сохраняется в своем объектном статусе. Синтаксически все они поставлены в позицию определительного дополнения, а место определяемого занимают только *ливни* и *волна*.

В лексическом составе предыдущего контекста *ливни* и *волна* отсутствуют, но в семантическом отношении они – варианты окончательного перевоплощения ТЫ-Магдалины в *сплошное Исструение* (и 'издаривание', поскольку в *ливнях* четко проступает смысл 'сверхизобилия'; кстати, также в результате переключки со сверхизобилием в стихах 12-14 и наличного там слова *лила б*). В итоге, как ни парадоксально, оказывается, что стихи 35-37 и 40-42 – не движение вспять, а последовательное продолжение предыдущей эволюции. Впечатление обратного движения к телесно-материальному облику возникает за счет "языка описания" (определительных дополнений и сравнения как *стеною Обнесла*).

Естественно, "язык описания" здесь небезобиден. Благодаря ему *ливни* и *волна* сохраняют общность с телесностью, становятся ее инобытиями.

Но, с другой стороны, *ливни* и *волна* не нейтральны по отношению к своим определителям. В сочетаниях *Ливнями волос* – *И* – *слез* и *волною Тела* они (*ливни* и *волна*) занимают место сущности *волос*, *слез* и *тела*. Эту сущность можно было бы определить как 'акватическое начало', если бы не наличие *слез*, которые уже сами по себе 'акватичны'. Поэтому по крайней мере в *ливнях* содержится еще и признак 'интенсивной эмоциональности'. В результате телесность по ее сущности оказывается здесь 'эмоционально-акватическим' бытием, а 'духовно-акватическое', со своей стороны, эмоционально-телесным. Иначе говоря, здесь вновь обретается телесность и чувственность, но на ином уровне бытия.

Более того: эта духовная (пневмо-акватическая) телесность – не абстракция. Она сохраняет свою конкретность, так как является инобытием Магдалины как таковой. Последнее особо отчетливо видно

в сравнении *как стеною*.

По внутритекстовым связям *стена* лишь отдаленно подводит к своему смыслу 'Магдалина': *лила б масла [..] в пески* (стихи 12-1) и далее *глина* рифмующаяся с *Магдалиной* (стихи 29 и 31). Кроме того см. сравнение-метаморфозу *Некою тканью под ноги Сте-люсь...* (стихи 21-22), особенно ввиду наличия в *как стеною Обнес-ла* смысла 'одела' (см. 3.1.4.), а также ввиду фонетической пере-клички *СТЕлюсь* и *СТЕною*.

Внетекстовые связи отсылают к этимологии имени *Магдалина*, кото-рое образовано от топонима и означает уроженку города Мигдаль-Эль. А Мигдаль-Эль восходит, в свою очередь, к еврейскому *migdal* и арамейскому *magdalā*, что означает "башня"⁶¹. *Стена* в стихах 41-42, как нетрудно заметить, "башнеобразна" (*стеною о б н е с-ла*). В результате *стена* оказывается вторым, сущностным, именем Магдалины, а точнее - наиболее истинным и наиболее сущностным (исторически "Магдалина" было идентифицирующим приложением к име-ни Мария: Мария Магдалина = Мария из Магдалы или Мигдаль-Эль, ко-торое впоследствии стало восприниматься как самостоятельное имя собственное).

Так обретается мечтавшаяся некогда ТЫ возможность стать *одной из тех* (стих 6). А точнее - осуществляется обретение ею подлинной своей сущности.

Но в данном тексте Магдалина - не *стена*, а *как стена*. По тексту она - *волна*. И по тексту же *волна* - сущность Магдалины. Из этого возникает чрезвычайно интересная тавтология: Магдалина описывается при помощи Магдалины же, она и предмет описания и язык описания, ее сущность описывается ее же сущностью. Этим са-мым образ Магдалины как бы исчерпан, замкнут в самом себе.

Аналогичное явление наблюдалось уже в первом сравнении (*как стеною* - лишь второй сравнительный оборот в разбираемом трипти-хе): *как в мех* (стих 20). Оба они объединяются общим признаком 'поглощения вовнутрь'. Поскольку, однако, ни *мех* ни *стена* не яв-ляются тут объектами, а всего лишь языком описания, это 'поглоще-ние вовнутрь' не имеет буквального физического характера. Оно - метафорично, а точнее - метафизично.

Еще одно. В случае сравнения *как в мех* сущность высшего по-рядка (обретенный Я человеческий облик после экзорцизма, описыва-ется при помощи категории низшего порядка, уже Я несвойственной

(1.6.4. а.-б.). Становясь языком описания, эта категория теряет свою действенность, абстрагируется от Я и указывает на принадлежность Я к иному порядку, на ее иное бытие. Этот же механизм включен и в случае сравнения как *стеною*. Магдалина-стена (Магдалина-башня) оторвана от Магдалины и переведена на уровень кажимости (языка описания - не *стена*, а как *стена*). На уровне действительности осталась только Магдалина-волна, т.е. ее более глубокая сущность. Сохраняя некое сходство с самой собой прежней, она уже совершенно другая.⁶² Но сказать, что это предел эволюции образа Магдалины, еще нельзя, так как текст до конца еще не дочитан.

3.2.3. Вернемся теперь к последовательности *Обула* → *обнесла*, читаемую также и как "обула - одела". Эти действия повторяют в той же последовательности → действия ТЫ в стихах 19-22 (*В волоса заматываю Ноги твои [...] Некою тканью под ноги Стелюсь....* но не в той же реализации: совпадают первые действия ("заматывание-обувание"), вторые же принципиально расходятся.

В случае Текста I имеет место движение вниз и вширь: *В волоса заматываю Ноги твои* → *под ноги стелюсь* (один его смысл рассматривался в 2.1.5.). В случае Текста III наблюдается усложненная картина: движение вниз и спиралью вверх (*обула Ливнями волос - И - слез* → *волною Тела - как стеною Обнесла*). Здесь как бы дважды повторяется тот же жест "заматывания", но теперь направленный вверх и как бы осуществляющий призыв *встань, сестра!* (стих 24).

В семантике этого фрагмента ощутимо удерживается смысл 'одеда' по аналогии к *обула*. Однако этот смысл получил тут выражение *обнесла*. И это отнюдь не случайно. *Обнесла* более однозначно вводит спиралевидное движение вверх, с одной стороны, а с другой - смысл поглощения Христа вовнутрь себя (на что слово "одеда" в такой степени уже не указывало бы хотя бы из-за свободной отчуждаемости одежды), причем поглощение окончательное, не предполагающее выхода (*стена* подразумевает массивное, сплошное; *обнесла* - со всех сторон, "отгородила"). Это - поглощение-заточение, но со смыслом 'охранительности, защиты, безопасности',⁶³.

И еще одно наблюдение. В контексте слов *Я был наг* слово "одеда" ввело бы нежелательную физическую наготу, ликвидация которой при помощи слова "одеда" исключала бы из текста наличие какой-либо наготы вообще. *Обнесла* же переводит *наготу* в 'беззащитность', 'одиночество', т.е. в иной план, и одновременно сохраняет некий

признак телесного начала (плоти).

Последнее обстоятельство тем существеннее, что до сих пор образ ТЫ-Христа был почти бесплотен. Сначала он был представлен только одной деталью-атрибутом - ногами (стихи 13, 20-21). Потом в виде нерукотворного зрака-лика (стих 30). Здесь же ноги не упоминаются, вместо них употреблено слово *бос* (стих 35), и поэтому казалось бы, что телесность этой детали вовсе не предполагается. Но "вещественное" *обула* (стих 35) придает признаку *бос* смысл оплущенности, но не в физическом, а в высшем смысле (так как *обула Ливнями волос - И - слез*). В стихе 40 появляется слово *наг*, где нагота предполагает некую телесность. Естественно, что и здесь это не физическое тело, но тем не менее образ Христа приобретает в своем высшем плане облик существа во плоти. И, наконец, последняя деталь - *персти* (стих 43) - как бы окончательно оформляет образ Христа в человеческом виде.

Кроме того "обутость" *Ливнями волос - И - слез* и "обнесенность" *волною Тела* создают идею обретения Христом плоти. Самое интересное, однако, что это плоть, так сказать, чужая, ему 'дарованная-пожертвованная' (*Я бил бос, а ти меня обула; Я бил наг, а ти меня [...] обнесла*). Как раньше ТЫ, так же и Христос здесь принципиально бездеятелен. Не он облачается плотью, а его облачают. Так строится идея приятия Христа в себя, облечения его своей плотью, дарования ему жилища в себе. Тут отметим еще один из не учитываемых до сих пор возможных смыслов слова *стена*. Оно может толковаться и как метонимия 'дома' - храма, дома божья, и как метафора человека, т.е. его тела-души, как обиталища Бога-Христа.

Эта метонимия-метафора не совсем неожиданна. Подспудно она вырастает из стихов 4, 7 с подчеркнутым там смыслом 'чуждости' (*Чужая кровь*); 14 из возможной там ассоциации *песков* с 'пустыней', способной означать 'бездомность', а также - согласно словоупотреблению слова "пустыня" в *Ветхом Завете* и в *Евангелиях* - как место интимной встречи с Богом-Христом, так и место искушения; 15-16 из их общего ореола 'базарного локуса' (*Страсть по к у п ц а м р а с п р о д а н н а я*) и этим самым 'бездомности'; 19-21 из их ореола 'гостеприимства' противостоящего прежней 'чуждости' и ореола 'домашнего уюта' (см. 1.6.4.а.-б.), со своей стороны противостоящего прежней 'пустыне'⁶⁴. *Стена* эту эволюцию к 'дому' уже только проявляет и увенчивает. Более того: подобной

эволюции подвергается и сам этот "дом": пустынный ("песочный") вариант со смыслом бесовского обиталища (ср. *очесами д е м о н с к и м и Т а я с ь, лила б маслѧ [...] в п е с к и*; тут попутно отметим, что грамматическое множественное число слова *пески* недвусмысленно подсказывает смысл 'пустыня') → домашний, представленный атрибутами уюта (*мех, ткань*), уходом за гостем, со смыслом человеческого жилья и 'семейственности, родства' под его кровом (*встань, с е с т р а!*) → внутричеловеческий сущностный локус (ср. рифму *глину - Магдалину* и далее сравнение Магдалины со *стеной*) лишенный физического выражения и получивший вид *волны* с общим смыслом обители Бога-Христа, "храма на воде"⁶⁵.

3.3 Стихи 43-46 по своей схеме тесно примыкают к стихам 33-42, но формально являют собой как бы новую часть текста - последний стих этой строфы (46) дан сплошь, а не разбит, как во всех остальных случаях, на два. Этим данные стихи как бы противостоят предыдущим, подчеркивают свою некую обособленность. На самом общем семантическом уровне она выражена отсутствием отрицания (ср. *не буду* → *Не спрошу* → *троню*), что особенно заметно ввиду уже выработавшейся инерции ожидания первыми двумя строфами и ввиду сохранения этой инерции в стихах 45-46.

3.3.1. Стих 43 созвучен с начальными стихами предыдущих строф (33 и 38) по употреблению формы будущего времени. Но если там она была употреблена с отрицанием, то здесь это форма утвердительная. Место отрицания тут занимает уменьшительность в стихе 44, но это лишь первое впечатление, поскольку семантически она призвана как раз интенсифицировать содержание прикосновения (*троню*).

Стих *Тише вод и ниже трав* (44) опирается на фразеологизм "Тише воды, ниже травы", но не тождественен ему. Разница заключается в следующем: фразеологизм относится к поведению, способу держать себя, и значит "вести себя скромно, робко, незаметно". К тому он не сочетается с переходными глаголами действия. Здесь же он сильно модифицирован: он употреблен с глаголом *троню*, кроме того, в нем изменена форма существительных на форму множественного числа и введен союз *и*. Такая перестройка выдвигает в нем на первый план смысл буквальный, хотя легкая опознаваемость исходного варианта сохраняет и смысл переносный.

'Робость', скромность, незаметность' прикосновения локализируются, таким образом, на общей шкале с материальностью и означа-

ют еще низшую ее степень. Если акватический уровень мира данного текста был уровнем наименее материальным (ср. *волной Тела*), то прикосновение еще менее материально.

Нижe трав откровенно отсылает к стихам 21-22, где *тканью под ноги Стелюсь* определяло самый низкий уровень вертикальной оси мира текста (после него начинается движение вверх - *встань, сестра!*). *Ткань* же, со своей стороны, вводила смысл 'растительного мира', а точнее - изделия из 'растительности'. Появление *трав* в этом контексте не неожиданность, особенно ввиду принципа "обратного чтения", на котором зиждется данное стихотворение. *Травы* - это вновь "оживающая ткань", наинизший уровень пробуждения к жизни. И если *Тише вод* читать как пред-материальное состояние мира, то *ниже трав* означало бы пред-витальное, пред-жизненное.⁶⁶

В сочетании с глаголом *троню* слова *Тише вод* и *ниже трав* есть обстоятельство способа действия. В свете же изложенного значения стиха 44 это действие пребывает на нижайшем уровне, почти на нулевом уровне действия и на нулевом уровне бытия, в итоге - на уровне без плана выражения, так как признак действия (*троню*) все-таки не аннулируется. Речь, таким образом, идет о действии пред-бытийном, о неощущаемой физическими чувствами энергии.

Фразеологическая родословная стиха 44 заставляет усматривать такую же родословную и в стихе 43: *перстами троню* ← "и пальцем не троню", что значит 'не обижу'. Смысл 'обиды, поругания' уже присутствовал в первых двух стихотворениях. В стихах 15-16 (*Страсть по купцам распроданная, Р а с п л е в а н н а я*) и в 25-26 (*Масти, п л о ч е н н и е в т р о е С т о и м о с т и*). Качественная градация тут налицо: явное поругание и обида, → смягченная, скрытая обида-обман ↔ нежное, неощутимое прикосновение (а в контексте стихов 45-46 также и знак-жест благодарности, своеобразное 'воздаяние должного' в отличие от грубой 'продажи-платы-жертвы').⁶⁷

3.3.2. Аналогичным образом должна, по всей вероятности, читаться и *Нагота* Магдалины (стих 43). В определенном смысле *нагота* здесь совершенно неожиданна, так как она следует после перевоплощения Магдалины в сплошной акватический поток. Упоминание *наготы* подчеркивает в Магдалине, таким образом, ее материальную истощенность. Согласно стиху 32 и стихам 35-37 и 40-42 она окончательно "издарилась" (и в буквальном смысле - *обула* и подразумева-

емое "одела"; и в метафизическом смысле облачения Христа своей же сущностью - *Ливнями волос - И - слез; волною Тела - как с т е н о ю Обнесла*).

Но, с другой стороны, упоминание *наготы* восстанавливает в Магдалине и некую телесность, но уже трансформированную. Из стихов 35-37 и 40-42 следует, что Христос локализован теперь внутри Магдалины. А это значит, что *нагота* имела бы здесь смысл не внешней 'наготы-обнаженности', а *наготы* внутренней, а точнее - 'изнутри', *наготы* как сущности, поскольку *нагота* оказалась здесь внутренним свойством. В этом плане она была бы эквивалентом *ливней* и *волны*, которые тоже занимали место сущности атрибутов Магдалины (*волос, слез, тела*) и содержали в себе признак эмоционального (см 3.2.2.). *Нагота*, появляющаяся на продолжении акватической парадигматики, обнаруживает и сходство с ней и различие. С одной стороны она конкретизирует 'эмоциональное', придает ему оттенок 'чувственно-телесного'. С другой же - вводит еще один уровень, так сказать, 'под-водный', поскольку это *нагота* не только 'изнутри', но также и *нагота волны*, акватической сущности Магдалины, а короче говоря - сущность сущности.

3.3.3. Выбор славянизма *персти* вместо "пальцев" (тем более ощутимый, что под этим стихом угадывается фразеологизм "и пальцем не трону" - см. 3.3.1.) дематериализирует пальцы, возводит их в высший ранг. Но *трону* заключает в себе некую реальность действия, которое немислимо по отношению к абстракции и нематериальному. Поэтому в *трону* позволительно читать не только как "коснусь", но и как душевную растроганность (умиление). Это значило бы, что *трону* включает в себя и смысл 'возбудить', 'передать и вызвать некие чувства'. А тогда *персти* означали бы орган передачи некоей энергии, жизненной силы, сообщения-излучения благодати (особенно в случае прочтения *трону* как благодарственного жеста - см. 3.3.1.). Короче говоря, теперь в этом жесте отчетливо просматривается эрото-агапический смысл.

3.3.4. Слово *пряма*, в силу действия одной и той же синтаксической схемы, попадает в парадигму *бос - наг* как ее продолжение, как ее очередной элемент, а этим самым как элемент, несущую аналогичную смысловую нагрузку. Этот смысл прост - 'прямота' становится разновидностью некоего убожества, несовершенства, может быть, даже дефекта. Наличие слова *наставила*, соответствующего слову "научи-

ла", говорит и о прямоте как 'простоватости', грубости. Прямота и наклон имеет и еще один смысл.

В предыдущих текстах она прочитывается дважды: в словах *встань, сестра!* и в словах *вперяя зрак* (стихи 24 и 30). В первых она означала равенство: по иерархии-родству, вводя одноранговость между Я и ТЫ; по "ровности" позиции-позы, вводя идею социального равенства. Но все эти смыслы пока лишь Я и ТЫ делают равноправными партнерами, но не единят их в некое одно-единое целое. Вторые, ввиду взгляда-зрака, уже объемлют Магдалину, но все еще косвенно, даже как будто "мимо" нее (ср. употребление местоимения *тот* со смыслом отдаленности, а также доминацию вертикальной оси взгляда над горизонтальной подразумеваемого во взгляде "гласа").

Оба эти типа разъединенности снимаются здесь при помощи *наклона*. Первый - при помощи смысла 'наклоненности к', 'участия в другом', 'внимания к другому' (*наклону Нежности*). Второй - при помощи смены направления луча взгляда не вертикально вниз, а по наклонной линии (*наклону Нежности наставила, припав*). Присутствие слова *припав* локализует Магдалину внизу, а это значит, что *наклон* есть *наклон* сверху вниз к Магдалине, и это значит, в свою очередь, что *наклон* Христа объемлет собой теперь и Магдалину, включает ее в себя. И здесь именно оба персонажа впервые создают одно целое (на языке живописи или скульптуры можно было бы сказать, что они создают одну общую фигуру). Но это еще не все, это, так сказать, лишь внешняя общность.

Во всех трех текстах Магдалина постоянно "показана" в обнимающе-закрывающем жесте-позе (*влеклась; стлалась; И на ноги би, и под ноги би; В волоса заматываю Ноги твои; тканью под ноги стелюсь; струящаяся волнообразная линия в волосы, слезы, Исструение; наконец - обула; обнесла; припав; наклону наставила*). Даже стена, сущность Магдалины, здесь не прямая - она вертикальная, но 'оггибающая', 'обнимающая' (*как стеною Обнесла*).

И лишь в этом контексте становится очевидной "цель" эволюции образа Христа: ТЫ-Христос обретает согласованность с контурной линией Я-Магдалины, что на языке поэтики Цветаевой можно определить как рифмовку по "контур" или точнее - по контуру внутреннего напряжения, внутренних "силовых" линий⁶⁸.

Припав вызывает в памяти открывающее текст слово *отшатывает* (стих 3) и финальное этого же стихотворения *сестра!* (стих 24).

Промежуточное *сестра* смягчает первоначальную разъединенность и отчужденность между Я и ТЫ: для Я - ТЫ уже не *чужая кровь*, а '*родственная*', *родная же кровь*, в свою очередь, уже не *отшатаывает* и даже способна объединять (см. 1.7.-1.9.). Но объединение в одно целое там еще не состоялось. То был лишь первый существенный шаг к такому единству. Единство Я-Магдалины и ТЫ-Христа осуществляется лишь теперь, после соответствующих трансформаций обоих персонажей.

Прикосновение (*троку*) со стороны Христа - окончательное преодоление прежней разъединенности и окончательное слияние обеих сущностей. И последнее замечание. В этом контексте стих 44 (*Тише вод и ниже трав*) - не что иное, как вариант глубокого '*сущностного*' наклона, чуткости к другому, вслушивания в него (ср. двойной смысл слова *тише*)⁶⁹.

3.4. Сущностное совпадение и слияние обеих персонажей получает свое выражение в финальной строфе триптиха, в стихах 47-51, и со всей последовательностью носит характер полной взаиморастворимости.

3.4.1. Растворимость Христа в Магдалине показано тут по образцу евангельского обряда погребения (*яма, спелекай, миро, омила*). Но одновременно этот же образец разрушен сплошными отрицаниями, и погребение становится в то же время не-погребением, и даже его противоположностью: заключительное *омила* Как волна подсказывает смысл '*очистения*' и этим самым '*перерождения в нечто новое*' (кстати, употребленные тут "погребальные" термины с одинаковой вероятностью могут относиться и к обряду крещения, т.е. рождения).

Но чтобы понять это растворение Христа, необходимо разобраться в Магдалине, в том, в каком состоянии она пребывает в данной строфе.

3.4.2. Из всех признаков-атрибутов Магдалины здесь сохраняются только *волосы* и еще, может быть, ее новое наименование *Мироносица*.

Ее прежние инобытия поочередно аннулируются. Первое - *ткань* - переформулировано теперь в *без льна*. От него сохраняется только действие *Спелекай*. В переводе на бытовой язык это могло бы выглядеть так: '*спеленай в себя без себя*'.⁷⁰

Второе - *миро* - восходит к прежним *мастям* и *маслам*. Переиме-

нование их в *миро* есть одновременно возвышение в ранге и перевод на нефизический уровень бытия. Но и этот уровень, и это небытие, отстраняется: *К чему мне миро?*

Последнее инобытие Магдалины в триптихе - *волна*. Она была одновременно самой глубокой сущностью Магдалины. Но Магдалина как *волна* переведена тут уже в прошлое (*омила* как глагол прошедшего совершенного времени), с одной стороны. А с другой - слово *волна* поставлено здесь на уровень языка описания, попало в сравнительный оборот *Как волна*, демонстративно подчеркнутый его перебросом в отдельный и последний стих (51). Аналогично предыдущим двум сравнениям и это локализует *волну* на более низком уровне, чем описываемый объект (здесь ТЫ=Магдалина), который более действителен, нежели язык описания (ср. 3.2.2.).

Результат таков, что в конечной стадии этой своеобразной апофазы остается некое ТЫ без какого-либо плана выражения (сущность сущности; ср. 3.2.3.).

ТЫ-Магдалина все-таки имеет здесь свое наименование: *Мироносица*. Отказ от *мира* не полностью десемантизирует его. С этого имени снимается лишь связь с баль амическим снадобьем. Остается зато созвучие с омонимом "мироносица" со значением 'носительница мира-света' и 'носительница покоя'. Иными словами: *Мироносица* может означать 'удерживающая мир, правящая миром' и поэтому свободно объединять в себе смерть-рождение (ср. двойственный характер обрядной лексики в этой строфе, одинаково применимой к погребению и к крещению; см. 3.4.1.).⁷¹

В начале этого параграфа мы сказали, что из всех атрибутов Магдалины не отрицаются тут только *волосы*. Так оно и есть. Надо только отметить, что это уже не прежние *волосы*. Если прежде они были внешним атрибутом Магдалины претерпевавшим эволюцию в сторону ее акватической сущности и превращается в *Ливни*, то теперь они носят характер локуса, некоего вместилища. И если раньше им свойственно было движение в направлении сверху вниз, то теперь как локус они предполагают направление вниз вглубь (*В волосах своих мне я му в и р о й*). Оставаясь сущностью Магдалины, они, наконец проясняют ее окончательный смысл как **м и р о в м е с т и - т е л ь н и ц ы**.

3.4.3. Слово *яма* вызывает в памяти слово *глину* из второго стихотворения (стих 29), и, самое главное, тогда мало понятную

рифму *ГЛИНУ - маГдалиНА*. Теперь, когда Магдалина оказалась 'ямой-мировместилищем', смысл того созвучия уже не требует разъяснений. Можно только досказать, что зрак направленный в глину не мигнет Магдалину, а лишь смотрит в ее более глубокую сущность не останавливаясь на глубоких, но все-таки еще относительно поверхностных уровнях ее бытия. Дистанция между Магдалиной и Христом, наблюдавшаяся в местоимении *тот* и противительном *а*, носила не пространственный характер, а характер несовпадения сущностных уровней. Согласование сущностей, сошествие Магдалины и Христа на общий, окончательный, уровень устранило все дистанции. Но устранило и разницу между персонажами. Вряд ли случайно в третьем стихотворении произошла симметрическая перестановка личных местоимений Я и ТЫ. Персонажи триптиха поменялись не только "местами", но и свойствами. Эти местоимения уже не дифференцируют, а объединяют (ср. насыщенность строфы местоимениями: *своих, мне, меня, мне, меня, Ты*; 'пеленающим, обвивающим' движением: *спеленай, омала*; и смыслом 'вовнутрь, вглубь': *В волосах своих мне яму вирой*).

В данном стихотворении *яма* замыкает следующую последовательность: *Л и в н и волос → волноу Тела → В волосах → яму вирой*. Упоминаемая во втором стихотворении *глина* завершает иную последовательность: *Масти → пот → слезы → волосы → 3 красную сухую глину*. Несмотря на их разницу, позиция *глины* и *ямы* в обоих случаях одинакова - после *волос*. Разница же состоит в том, что там *волосы* завершали овнешняющийся акватический поток и подразумевали смысл более интенсивной 'водной стихии' (см. 2.1.4.), тогда как тут *волосы* уже есть акватическая стихия (*Ливни*) и все-таки эта стихия в финале опять именуется *волосами* (стих 47), а ее 'акватическая сущность' переводится на уровень языка описания и этим делается сущностью низшего ранга по отношению к описываемому. Все это означало бы, что теперь *волосы* понимаются как явление (сущность) наивысшего ранга, и что на тот же уровень поднята также и прежняя *глина*, ставшая теперь *ямой*. При этом *яма* как очередной этап *глины* предполагает некую 'сухость', которая в силу контекста должна теперь быть свойственна и *волосам* (так как она была им свойственна на их первом этапе - в стихах 19-21).

Без выхода во внешний контекст эту "непоследовательность" смысловой структуры *волос* в данном триптихе объяснить уже нельзя. Ближайший и подразумеваемый всем триптихом внешний контекст -

Евангелия. Символика волос, правда, там не раскрывается, зато однозначно раскрыта символика цветаевского эквивалента волос - воды. Наиболее прямое соотнесение Цветаевского текста и Евангельского - стих 38 из 7 главы *От Иоанна*: "Кто верует в Меня, у того, как сказано в Писании, из чрева потекут реки воды живой".

Эти слова как нельзя лучше дополняют и расширяют смысл Цветаевской последовательности в стихах 22-28: Магдалина превращается в *сплошное Иструение* именно после опознания ТЫ, т.е. после опознания-уверования. Теперь весь последовавший за этим акватический поток можно читать как поток "воды живой", в отличие, например, от предыдущих потоков *масел* (пророчествующих погребение) и *разоряющих страстей* (стихи 11-19).

Однако, как мы уже заметили, образ воды у Цветаевой раздваивается. Акватический поток *Иструения* во втором стихотворении всего лишь предварительный этап к появлению *воды* более сущностной. Такое раздвоение наблюдается и в тексте у Иоанна (глава 4, стих 14): "А кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать во век; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную".

И этот смысл, как видно, свободно прилагается к цветаевскому тексту: приняв в себя Христа, Магдалина становится источником, акватическим началом. Это значило бы, что внутренние воды Магдалины есть воды дарованные ей (или вызванные в ней) ТЫ-Христом. Воззвание к Магдалине при одновременном устремлении *В красную сухую глину*, в которой обнаруживался признак 'жажды', есть своеобразное перенаправление "воды живой". Не случайно также, видимо, в стихе 36 акватический поток именуется *Ливнями*, предполагающими направление сверху (с небес) вниз. Но это указывало бы, что теперь Магдалина стала самостоятельным источником *воды*, а Христос его только вызвал к действительности.

Все это объясняет глубинный смысл акватической темы в триптихе, но еще не позволяет связать ее с темой *волос*. Некое указание на возможность такой связи позволительно усматривать в еще одном фрагменте *Евангелия от Иоанна* (глава 3, стихи 4-5):

"Никодим говорит Ему: как может человек родиться, будучи стар? неужели может он в другой раз войти в утробу матери своей и родиться?"

Иисус отвечал: Истинно, истинно говорю тебе: если кто не ро-

дится от воды и Духа, не может войти в Царствие Божие:

Рожденное от плоти есть плоть, а рожденное от Духа есть дух".

Если перевоплощение Магдалины в акватический поток рассматривать как ее перерождение или даже 'новое рождение', то естественно ожидать наличия в ее образе и 'воздушного' потока, пневматического.

Из всех ее атрибутов причастность к 'пневматическому' обнаруживают *Масты* (см. 2.1.1.), *слезы* (см. 2.1.3. и 3.2.2.) и, по всей вероятности, именно *волосы*, поскольку именно они наименее 'акватичны' в бытовом представлении, а также и в предыдущих эпизодах триптиха (см. стихи 19-20, где *волосы* даны в функции 'осушающего', 'впитывающего'; кстати лишь теперь окончательно проясняется смысл 'впитывания' - это получение "воды живой" от Христа).⁷²

Итак, мы вплотную подошли к неэксплицируемому у Цветаевой смыслу *волос* как 'духовного начала'. По всей вероятности этот смысл *волос* для Цветаевой очевиден, и может восходить как к бытовым представлениям о волосах как вместилище души, так и к такой именно символике во многих мифологических системах. Согласно последним, волосы символизируют духовную силу, положительное извечное космогоническое начало, и - более того - в акватических системах связываются с представлением о Мировом (верхнем) Океане⁷³.

Так наконец, объясняется странная на первый взгляд эволюция в последнем стихотворении от *Ливней* к *волосам*. Теперь она принципиально логична: в финале *волосы* стали пневмо-акватическим мировместилищем. Понятно теперь и пожелательное погружение Христа: именно в таком средоточии и возможно евангельское "второе рождение" (ср. цитированную выше беседу с Никодимом).

3.4.4. *Яма* и *Спеленай* *меня без льна* - погребальные термины. Необычность же *ямы* (*в волосах*) и необычность "пелены" без "пелены" (*льна*) переводят это погребение в мистический план, а *яма* становится наименованием преисподней, бездны. Одновременно, однако, здесь наблюдается и нечто противоположное (см. 3.4.1.): мягкое отстранение погребальных атрибутов - *льна* (савана), *мира*. Создается, таким образом, впечатление "погребения без погребения", которое в последних стихах (50-51), а особенно в слове *омыла*, подразумевает возрождение. При этом функцию *мира* выполняет тут сама Ты-Магдалина-Мироносица. Погружение в *яму*, в итоге, есть как бы

погружение в Ты-Магдалину, в пневмо-акватическое чрево - для второго рождения. С точки зрения православной теологии, это - почти идеальная картина крещения - "вечной купели" и анагенесиса, т.е. полного возврата человека к истокам, где его плазма получает истинный образ по подобию Божью. Более того: реальный обряд крещения совершается через троекратное погружение крещеного в воду, знаменующее также и сошествие в преисподнюю⁷⁴. (ср. троекратность в разбираемом стихотворении: *обула Ливнями - волною Тела [...] Обнесла - Ты меня омала Как волна*).

Теперь, кажется, становится объяснимой одна странность в финальном образе Магдалины: слова *В волосах своих мне яму вирой* выводят ассоциацию со 'звериным', хотя предыдущие признаки 'звериного' и 'бесовского' были уже "побеждены". Их возврат поэтому можно читать как указание на слияние в Магдалине 'хтонического' и 'космического' начал, на ее первичный, предвечный амбивалентный характер как перестраивающей энергии, как поглощающей и одновременно порождающей стихии.⁷⁵

В поэтическом коде Цветаевой такая энергия или такая стихия чаще всего воплощается в любви. Не лишен любовно-эротического плана и данный триптих. Но здесь Цветаевская эротика, так сказать, теологизирована явственнее, чем в других ее произведениях. Возможно потому, что это одно из весьма немногих ее стихотворений, где встреча Я и Ты получает желательный - воссоединяющий во едино - исход. И тем не менее здесь поражает именно точность совпадения с теологическими положениями.

Так, например, весь триптих (а особенно второе и третье стихотворения) совершенно свободно читается в терминах эпектасиса, который означает устремленность, крайнюю напряженность, и синтезирует два аспекта единого акта: экстаза - выхода и энстаза - входа. Душа рвется от себя самой к Иному, а этот Иной находит обитель в душе и становится более внутренним по отношению к душе, чем сам человек⁷⁶.

Как любовная лирика этот триптих также свободно читается в терминах Григория Нисского "эрот" и "агапе". Нисский их не противопоставляет, а наоборот - утверждает, что эрот развивается в агапе и в любовь к ближнему. Евдокимов развивает эту мысль следующим образом: обе формы любви дополняют друг друга, эрот под воздействием Святого Духа устремляется навстречу божественной агапе. В этом

смысле фундаментальное значение получает эпиклесис мистического слияния, поскольку человек уже только потому, что стал пневматофорическим, становится христофорическим⁷⁷.

Само собой разумеется, что ни сознательное, ни случайное совпадение с теологическими положениями ещё никак не свидетельствуют о поэтической системе Цветаевой. И одно и другое должно рассматриваться именно с точки зрения последней, так как от ее свойств зависит и выбор объекта высказывания (тут Магдалина и Христос), и его артикуляция (кстати, лексика триптиха гораздо менее теологична, чем рождающиеся в нем системы смыслов).

IV.

4.0. Получившийся у нас образ Магдалины в высшей степени теологичен. Но, как ни странно, он не совпадает ни с ее образом в *Евангелиях*, ни с апокрифическим. В *Евангелиях* он эпизодичен. О прошлом Магдалины упоминается там только вскользь - как о последовавшей за Христом и сделавшейся как бы его собственностью вместе с другими женщинами; из нее некогда было изгнано семь бесов⁷⁸. В настоящем же она - одна из мироносиц, к тому же первая, которой явился воскресший Иисус: "Воскресши рано в первый день недели, Иисус явился сперва Марии Магдалине, из которой изгнал семь бесов"⁷⁹. Ни сцены изгнания бесов, ни сцены покаяния и возлияния мастей и омоения ног там нет. Это происходит с иными участниками и участницами евангельских событий. Позднейшим осмыслениям *Евангелий*, правда, свойственно отождествлять иных грешниц и ухаживающих за Христом женщин именно с Марией Магдалиной, но существуют одновременно и другие версии отрицающие такой контаминации. В апокрифах же основное внимание уделяется позднейшей, проповеднической, деятельности св. Магдалины⁸⁰. Цветаевская *Магдалина* поэтому - своеобразный очередной "апокриф", частично соответствующий закрепившимся конвенциональным "знаниям" о Магдалине, но в большем и существеннейшем - обнаруживающий черты, свойственные утраченному Евангелистами и ее первообразу⁸¹.

4.1. И в плане выражения и в плане содержания финальная стадия образа Магдалины отличается от всех привычных представлениях об этом персонаже. В плане выражения образ вариативен. Магдалина - акватическое облачение (точнее: подразумеваемая "обувь" и "одежда"), волна-стена, пеленающая волна и, наконец, яма в волосах, причём всё с

инвариантной кинемограммой вовлекающей вовнутрь бесплотной сущности. В плане содержания - она защита, храм, небо-преисподняя⁸² и, наконец, могила-колыбель с инвариантным смыслом 'чрево, лоно', где захороняются, но и возрождаются⁸³. В итоге от Магдалины, от ее евангельских и апокрифических образов, сохраняется - или вернее: сызнова вводится в финале - то, что сохраниться не должно бы (также и по ходу текста): смысл 'поглощающего лона', т.е. некий отголосок 'блуда'. Скажем иначе: блудница превратилась здесь в некую идеальную сущность женского начала, в 'Утробу', в 'Лонно' с явственными хтоническими признаками (яма в волосах).

Это в некоторой степени сближает ее с Марией Богородицей⁸⁴, но еще теснее с Богиней-Матерью, которая "соотносится с землей и - более широко - с женским творческим началом в природе"⁸⁵, и, кроме того, "в большинстве мифологий соотнесена с умирающим и воскресающим богом (Исида и Осирис, Кибела и Аттис, Иштар и Таммуз и т.д.), мужем или возлюбленным Богини-Матери"⁸⁶, сохраняя свою еще более древнюю связь с горой, водой, со звериным, т.е. с предкосмическим хаосом, с косным состоянием мира⁸⁷, а этим самым и глубокую внутреннюю противоречивость: в иных вариантах она и разрушительница, завоевательница (например, Гея), и созидательница, как например, ставшие покровительницами городов (космоса) Иштар и Кибела (они "часто изображаются с короной в виде зубчатой городской стены")⁸⁸.

Все эти корни, безусловно, выявляют в ярком свете природу Цветаевского Я вообще, и особенно его вариативность в плане выражения⁸⁹. И тем не менее трансформация блудницы в космогоническое Лono, особенно в далеко не кощунственном решении евангельской темы, остается пока загадкой.

4.2. Яма - не единственная характеристика Магдалины у Цветаевой. Она всего лишь завершает следующую "пространственную" эволюцию: подразумеваемая пустыня (стих 14: *пески*), базарный локус (стих 15: упоминание *купцов*), домашний локус (19-20: *В волоса заматываю Ноги твои, как в мех*), ткань как метонимия пространственной протяженности (21-22: *Некою тканью под ноги Стелюсь...*), рифменная связь с *глиной* (28-31), подразумеваемая "обувь" (35-37), *стена* (41) и *яма* (47). Критерий эволюции очевиден: утрачивается разобщенность между Я и пространством и нарастает отождествление

Я с пространством. Я, строго говоря, замещает собой всякое пространство, с одной стороны, с другой же - возрастает признак объемности Я-пространства и его углубление. Более того: оно начинается с явно безводного, безжизненного пустынного (*пески*) и бездушного базарного локусов⁹⁰ и кончается одухотворенно-акватическим образом лона-мировместилища (*яма в волосах, волна*), символизирующего смерть-жизнь (амбивалентность последней строфы).

С мифологической точки зрения такая трансформация и такое отождествление с пространством - закономерность. По словам Фрейденаберг, "[...] мировоззрение земледельческого периода создало образ земли в виде родящей женщины, в виде матери, дающей жизнь и людям, и животным, и растительности. Первоначально это божество земли представлялось и божеством местности, так как обоготворялся и тот участок земли, на котором проживала данная общественная группа, занимавшаяся его обработкой. Божество местности позднее становится божеством всякого поселения, в частности с развитием производства, и божеством города; поэтому в древних языках, в том числе и еврейском и греческом, город - женского рода. Это женское божество плодородия, мать-земля, имеет своего супруга, бога небесного, который оплодотворяет ее светом и влагой. Боги неба и земли ежегодно справляют свой священный брак; временный холод, засуха или неурожай представляются древним земледельцам временным расхождением между женой и мужем, землей и небом, но с наступлением тепла и посева супруги мирятся, справляют снова свой брак и производят новое потомство людей, животных и растений. Этот бог неба, позднее перешедший в Яхве, у пророка Исайи говорит Сиону, что она не будет больше называться Покинутой, но Возлюбленной, а ее (Сиона) земля - 'замужней', потому что господь любит ее и она сочетается браком; как жених радуется о невесте, так бог будет радоваться о ней, о Сионе"⁹¹.

На этой основе строятся ритуалы торжественных въездов в город (божеств, затем царей, властителей и т.п.), где совершается священный половой акт с ожидающей там невестой-божеством данного города⁹². Причём и въезд и бракосочетание рассматриваются в категориях спасения: "[...] на языке земледельческой образности спасителем представлялся конкретный спаситель от смерти, подаватель жизни, новых рождений - другими словами, оплодотворитель.

Будиссин давно уже показал, что культ богов-спасителей принадлежал к культам плодородия и что самый акт рождения, подачи жизни, избавления от смерти, самый акт жизни передавался на религиозном языке термином 'спасения'. В свою очередь, и я пришла в другой своей работе к тому, что образ спасения неразрывно связан с образом плодородия, в особенности производительного акта; спасители - боги брачные и земледельческие"⁹³.

Согласно расследованию и доказательствам Фрейденберг, эти же смыслы сохранились и в евангельских описаниях въезда Иисуса в Иерусалим, и, более того, - даже в средневековых христианских литургиях, оформлявшихся, конечно, пародийно, с воспроизведением сцены бракосочетания включительно, обычно обозначаемого въездом в церковь блудницы на осле: "[...] здесь, в христианском обряде, эта женщина должна быть блудницей, потому что в этом и заключается [...] культовая идея 'спасения' как плодородия. И потому литургия заканчивается повальным распутством, то есть позднейшей формой, в которую вылился акт обрядного соединения полов"⁹⁴.

Вернемся теперь к пространственным характеристикам *Магдалины* в начале этого параграфа. Полномерным пространством-вместилищем Я становится после приятия ТЫ "на себя", то есть после перевоплощения в некую ткань, которое, в свою очередь, предваряется признаками пустынного и домашнего локусов. Иначе говоря, эти локусы могут читаться как соответствия евангельского пути Христа до въезда в Иерусалим: искушения в пустыне, миропомазания в Вифании и самого въезда⁹⁵, в описании которого говорится также и об одеждах расстилаемых перед Ним: "Привели ослицу и молодого осла и положили на них одежды свои, и Он сел поверх их. Множество же народа постилало свои одежды по дороге, а другие резали ветви с деревьев и постилало по дороге"⁹⁶.

Цветаевская метаморфоза Я в ткань может иметь, таким образом, два смысла: с отсылкой к евангельскому тексту и с "подкожной" отсылкой к мифологическому въезду в город, оплодотворяющему въезду-спасению⁹⁷. Причём спасение следует тут понимать как спасение мира, как восстановление его возрождающих сил, а не как спасение кого-нибудь из персонажей⁹⁸.

И именно этот мифологический контекст, вероятнее всего ощущаемый Цветаевой интуитивно, и объясняет как эротический план

евангельской истории *Магдалины*, так и шокирующую на первых порах эволюцию блудницы в космогоническое мировместище (см. 4.1.).

4.3. В свете привлекаемого тут мифологического сюжета значительно четче прорисовываются и сущности обоих персонажей *Магдалины*.

В стихе 23 подразумеваемая Магдалина именуется *Тварью с кудрями огненными*. Эта характеристика весьма естественно читается как указание на греховную эротику, с одной стороны, и на связь с демоническим началом, с другой, особенно если эпитет *огненние* рассматривать как обозначение цвета волос (популярно - "рыжего") и учитывать его распространенную символику (что мы и делали в первом толковании - см. 1.7. и примечание 39).

Однако ни закрепившаяся за "рыжими" волосами символика не первична, ни выбор Цветаевой варианта *огненние* вместо более цветоопределяющих не так уж и однозначен, тем более, что ему предшествовали слова *с в е т л а Мать!* (стихи 10-11) также не исключающие цветообозначения. Этот ход Цветаевой открыто акцентирует связь со светом и огнем.

Аналогичным образом выражается связь с огнем и в случае неназванного ТЫ (стихи 1-2), причём ветхозаветный контекст позволяет видеть ТЫ как некую сущность, пребывающую в сакральном огненном локусе (см. 1.1.2.).

По признаку связи с огненным началом Я и ТЫ представляются поэтому скорее равно- чем разносущностны. По этому признаку ТЫ и Я были бы всего лишь мужским и женским соответствиями одного и того же (тогда отнюдь не случайно текст открывается объединяющим местоимением *Мех н а м и*) со взаимной предназначённостью друг для друга (ср. смысл Цветаевской "рифмы" как фундамента всего сущего - см. примечание 11).

Вскрывая наиболее древние пласты ритуального въезда на осле в город Фрейденберг привлекает между прочим и египетский культ Тифона: "[...] в нём [в Тифоне - Е.Ф.] олицетворялись самые темные и разрушительные силы природы, и этот Тифон представлялся губителем и злым врагом своего брата Озириса, бога светлого и благостного. Этот Тифон имел свое культовое соответствие в осле; [...] осел - то божество темных и разрушающих сил, которое у египтян носило имя Тифона"⁹⁹. Несколько ниже исследовательница, ссылаясь на Плутарха, говорит: "[...] в

культе Тифона люди и животные с огненным цветом волос (то есть рыжие, по-нашему) уподоблялись и ослу, и этому богу; огненный цвет считался цветом Тифона. Мы знаем и из других культов, у других народов, что рыжий, или огненный, цвет волос почитался в связи с огненными божествами (каковы Арес, Гефест, Марс и т.д.) и что стихия огня, разрушительная стихия, явилась стадильным эквивалентом солнечного пламени, солнца в его зените, одинаково светящего и губящего. Таков у греков Арес, грозное световое божество войны, но позднее и бог плодородия. [...] И у осла в том же Египте сохранена его солнечная природа [...]"¹⁰⁰.

Впоследствии это божество и его вариант божество-осёл становятся "из божества солнца-неба божеством производительных сил"¹⁰¹ и теснейшим образом связываются с оплодотворением-спасением, с акватической стихией, с утробой и, наконец, со священным ритуальным блудодеянием¹⁰².

У Цветаевой, в частности в *Магдалине* промежуточные звенья, естественно, отсутствуют - сохраняется лишь единение двух огненных сущностей, равных друг другу, но с противоположными знаками, и сохраняются условия такого единения и их смысловая нагрузка (ср. примечания 97 и 98). Тем не менее именно знание промежуточных звеньев проливает свет на закономерность эволюции блудницы в сторону лона-мировместилища. Явственнее проступает теперь также и семантика, казалось бы - необъяснимой и "сочиненной", эволюции в триптихе от истребительной "всепоядающей" огненной стихии (*Жар десяти костров; кудри огненные*) до перевоплощения в возрождающую стихию акватическую (*Жар десяти костров; кудри огненные* → финальное *омила Как волна*).

Более того: именно теперь открывается некая возможность "расшифровать" глубинный сюжет *Магдалины*, который не только не упраздняет более поверхностного евангельского и не только не противоречит ему, а наоборот - составляет его первооснову.

4.4. Этот сюжет - брачное соединение-спасение двух равносущностных огненных божеств (персонажей), но с противоположными знаками 'небесного' и 'земного', 'созидательного' и 'разрушительного', 'бессмертного' и 'смертного'. Разъединенные, они - только 'бессмертие', 'жизнь' и только 'смерть', 'небытие'. Объединенные же создают бесконечную цепь 'умираний-воскресаний', становятся нерасторжимым 'жизнепорождающим началом', полноценным *Мировым*

Лоном.

С обеих сторон, однако, требуется жертва. С одной - приятие смерти, приобщение к земному. Таков здесь ТЫ: постепенно облакающийся в земной образ, в акватическое тело Я. Так объясняется просьба ТЫ к Я *В волосах своих мне яму в ирой, Спеленай меня без льна* (47-48), а ранее - ЕГО *Благостный* [...] *зрак-лик* (30)¹⁰³. С другой, от Магдалины или Я, осуществляется иная жертва: мена сущности. Я сначала подвержена 'размену', 'растрате', греховному блуду (см. примечание 90), затем претерпевает полноценную мену сущности, превращается в жертву-дар (ср. одинаковую эксгаустивность *Исструения* и *Издаривания* (стихи 28 и 32)¹⁰⁴, становится нетелесной пневмо-акватической струей и вместителем для ТЫ, обретая способность производить жизнь - поглощая рождать-воскресать¹⁰⁵.

Открывающие текст заповеди: *Жар десяти костров* читаются теперь не столько как нечто тотально разъединяющее, сколько как указание на изначальную предназначенность Я и ТЫ друг для друга и как условие выполнения их взаимной миссии, то есть как требование *ж е р т в ы*: воссоединение возможно лишь после ее осуществления, в ином инобытии Я и ТЫ. Недаром ТЫ локализуется в библейском локусе грозного всепседающего огня (см. 1.2.4.), а Я наделяется чертами поглощающей сущности. В первом случае проглядывает требование жертвы огня от Я, во втором - требование жертвы земли от ТЫ. Жертва огня обеспечивает бессмертие, идеальное бытие. Жертва земли, в свою очередь, ведет в смерть, небытие¹⁰⁶. Взаимная жертва образует единство в форме воскресения, потенции жизни. Само собой разумеется, что действенность этой взаимной жертвы не возможна без эротического акта-спасения в его высшем священном смысле.

Данное сюжетное ядро позволяет продвинуться и по отношению к еще не до конца расшифрованному парадоксу в стихах 3-4:

Родная кровь отшатывает,
Ты мне - чужая кровь.,

который теперь звучит ещё удивительнее ввиду *р а в н о с у щ н о с т и* Я и ТЫ.

Родная кровь в отношениях между Я и ТЫ внесла бы признак родства типа "сестра - брат" или "отец - дочь". Оба варианта ис-

ключают возможность эротического акта (см. 1.2.4. и примечание 12), а этим самым идеи спасения и идеи воскресения, а в иных терминах - идеи плодородия (см. примечание 87). Жертва огня, естественно, возможна и в данном случае. Но она ведет к совершенно иному сюжету: самосожжения и этим самым обожествления¹⁰⁷, то есть переходу в идеальное бессмертное бытие, а в иных вариантах - воссоединению с Богом¹⁰⁸.

Чужая кровь, наоборот, создает неродственные отношения и этим самым открывает возможность эротического акта-спасения. Но тогда требует жертвы земли от партнера: Я для него губительно в одном плане и спасительно-воскресающе - в другом.¹⁰⁹

"Мечта" Я о временах *евангельских* (стих 5) оказывается мечтой о полном, о плодотворном, воссоединении с ТЫ: *евангельская "Благая Весть"* и есть Божественное Оплодотворение. Но от Бога оно требует жертвы крови: воплощения в земном облике и смерти.

Теперь, думается, нашли свои места и некоторые другие "темные" детали *Магдалины*: настойчивое упоминание крови вместо ветхозаветной плоти (см. 1.2.4.), *чуждости*, рифма *костров - кровь* с признаком редуцированности дистанции меж Я и ТЫ (см. 1.2.5. и примечания 15 и 16), а также - исходная ситуация Я-ТЫ: нет сомнения, что здесь мы имеем дело с разновидностью мистической медитации (см. 1.3.6., в частности пункт б), а далее - мистического перевоплощения и обожествления, Божественной Оплодотворенности. И это с одинаковым успехом может толковаться как в теологических терминах (см. 3.4.4. и примечание 76), так и в терминах языческой мифологии.

Само собой разумеется, что отмеченные совпадения с теологическими положениями или с мифологическими представлениями еще никак не характеризуют поэтическую систему Цветаевой. Кроме одного: того, что эта система в высшей степени родственна этим представлениям. Это значит, что одно и другое должно рассматриваться именно с точки зрения поэтической системы Цветаевой, так как именно от нее, от ее свойств, зависит и выбор объекта высказывания (тут *Магдалина* и *Христос*), и артикуляция этого объекта (кстати, лексика триптиха гораздо менее теологична или мифологична, чем возникающие в нем системы смыслов). Конечно, соблаз-

нительно было бы увидеть *Магдалину* в полном освещении уже теперь, но это невозможно без более упорядоченной, чем в настоящих примечаниях, картины Цветаевского кода. Желательную картину мы попытаемся наметить в другой работе и тогда еще раз вернемся к некоторым существенным свойствам данного триптиха.

Варшава, июнь 1982- январь 1983.

П Р И М Е Ч А Н И Я

Эта статья является основательно переработанным вариантом доклада, который должен был быть прочитан на "COLLOQUE MARINA TSVETAEVA. LAUSANNE 30.VI.-3.VII.1982".

1. Три стихотворения, объединенные общим заглавием *Магдалина*, возникли почти одновременно (первое *Меж нами...* написано 26-го августа 1923 года, а остальных два - *Маски, плоченные втрое...* и *О путях твоих питать не буду...* - всего лишь через несколько дней: они помечены датой 31-го августа) и как бы на одном дыхании - если не в тождественном, то во всяком случае в крайне узком лексическом диапазоне. Иначе говоря, все эти факты - и творческая настроенность, и артикуляционная установка, и, наконец, внешнее композиционное оформление - свидетельство тому, что это одно нечленимое е д и н с т в о. И тем не менее каждая из частей этого триптиха обладает высокой степенью законченности и может считаться (особенно с внешней - читательской - точки зрения) полностью самостоятельным произведением. Однако, если законченность последнего стихотворения *О путях твоих питать не буду...* из-за его финальной позиции в цикле самоочевидна, то по отношению к первому и ко второму возникает справедливое сомнение. Действительно, может ли считаться удовлетворительной его законченность, если Цветаева буквально через пять дней находит нужным, так сказать, дописать продолжение?

Без предварительного разбора всего триптиха ответить на этот вопрос нельзя, но уже теперь позволительно выдвинуть предположение, что оставаясь единичными текстами они, т.е. *Меж нами...* и *Маски, плоченные втрое...*, не удовлетворяли бы каким-то серьезным требованиям поэтики Цветаевой.

Текст *Магдалины* цит. по изданию: Марина ЦВЕТАЕВА, *После России. 1922-1925.* [Париж 1928] YMCA-PRESS, Paris 1976, с.112-114. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: ПР с указанием страницы. Сокращение же ИП отсылает к: Марина ЦВЕТАЕВА, *Избранные произведения.* Москва-Ленинград 1965.

2. В случае перевода этих местоимений в третье лицо (например: меж ними, он ей) возник бы эффект некоторой общности говорящего субъекта с читателем, а речь получила бы обращенность и предназначенность для читателя.

3. Кроме того выключенность из внешней аудитории повышает для этой аудитории и степень неопределенности текста: по тексту данной строфы никак нельзя, например, определить, ни кто таков Я, ни кто таков его партнер - Ты.
4. Ср. *Исход*, гл. 20; *Второзаконие*, гл. 5; *Левит*, гл. 18 и 20.
5. *Исход*, гл. 19: 20-21; гл. 20: 18-19; *Второзаконие*, гл. 4: 11-12 и 36; гл. 5: 4-5 и 22-26; гл. 9: 15; гл. 10: 4.
6. *Исход*, гл. 19: 21-24; *Второзаконие*, гл. 5: 25-26.
7. *Исход*, гл. 19: 21-24.
8. *Второзаконие*, гл. 6: 15; гл. 7:4; гл. 9: 3.
9. *Левит*, гл. 20: 14; гл. 21: 9.
10. Попутно небезынтересно отметить одну особенность употребленного здесь двоеточия. Согласно последовательности речи оно заставляет видеть *костер* как имплицитное свойство *заповеди* (см.1.1.1.). С исследовательской же точки зрения ясно, что Цветаева мыслит *заповедь* значительно шире, чем только формулу запрета, - включительно с наказанием, предполагаемым *заповедью* в случае ее нарушения, т.е. все целиком - и причину и следствие как неразъемлемое единство, как своеобразный перформатив. Ср. также на блюдения в статье: О.Г. РЕВЗИНА, "Знаки препинания в поэтическом языке: двоеточие в поэзии М. Цветаевой". - *Marina Cvetaeva. Studien und Materialien*. "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband 3, Wien 1981, S. 67-85.
11. Тут по всей вероятности имеет место глубинная "Цветаевская рифма", подразумевающая взаимную согласованность и исконную предназначенность друг другу явлений мира. Ср. в стихотворении *Есть рифма в мире сем...* (30-го июня 1924) из цикла *Двое: Есть рифма в мире сем: // Разъединишь - и дрогнет; Да, хаосу вразрез // Построен на созвучьях // Мир, и, разъединен, // Мстит (на согласьях строен!); Есть рифма - в мире том // Подобранные. Рухнет // Сей - разведешь.* (ПР, 128). А в данном тексте такой рифмой является пара "Елена - Ахиллес".
12. См. *Левит*, гл. 18 и 20.
13. Ср. хотя бы следующие ближайшие по времени контексты. *Сестра* (11 мая 1923; ПР, 89):

Мало ада и мало рая:
 За тебя уже умирают.
 Вслед за братом, увы, в костер -
 Разве принято? Не сестер
 Это место, а страсти рдяной!
 Разве принято под курганом...
 С братом?...

- "Был мой и есть! Пусть сгнил!"
 - Это местничество могил!!!

Брат (13 июля 1923; ПР, 101):

Брат без других сестер:
 На-прочь присвоенный!
 По гробовой костёр -
 Брат, но с условием:

Вместе и в рай и в ад!
 Раной - как розаном
 Соупиваться!

Ахилл на валу (13 сентября 1923; ПР, 118):

Отлило - обдало - накатило -
 - Навзничь! - Умру.

Так Поликсена, узрев Ахилла
 Там, на валу -

В красном - кровавая башня в плёсе
 Тел, что простер.
 Так Поликсена, всплеснувши: "Ктò сей?"
 (Знала - костер!)

Соединенное чародейство
 Страха, любви.

14. Ср. хотя бы *Но тесна вдвоем...* (8-го августа 1922; ПР, 29):

Берегись могил
 Голодной блудниц!
 Мертвый был и сгнил:
 Берегись гробниц!
 [...]
 Даже самый прах
 Подари ветрам!

Люблю - но муки ещё жива... (24-го октября 1923; ПР, 127):

Дождь в крышу бьет: чтобы мне на лоб,
 На гроб стекал, [...]
 [...] Сквозь скважины, говорят,
 Вода просачивается. В ряд
 Лежат, не жалуются, а ждут
 Незнаемого. (Меня - сожгут).

Финальные строки *Сестри* (цит. в примечании 13); написанный в начале 1935 года цикл *Надгробие* и др.

Противопоставление "сожжение - бытовое захоронение" - лишь вариант более универсальной Цветаевской оппозиции "целостный, нечленимый - частичный, членимый".

По отношению к человеку первой означает единство духовного и материального (чувственного) начал. Уйти из бытового состояния мира, "из мира сего" - уйти без остатка (ср. в *Прокрасться...* - 14 мая 1923; ПР, 90: *не оставить следа; не оставить тени; Распасться, не оставив праха // На урну...* и попасть в мир "тот", адекватный целостной личности, т.е. также нечленимый и "не лоскутный", где все взаимосвязано, созвучно друг другу, изначально "рифмовано" (в отличие от механических сходств, "тиражной" штампованной безликости; ср. примечание 11). Ср. кроме того стихотворение *Напрасно глазом - как гвоздем...* (5-7 января 1935; ИП, 311) и его анализ в: Юрий М. ЛОТ-МАН, *Анализ поэтического текста. Структура стиха*. Ленинград 1972, с. 235-247.

Второе - характеризует у Цветаевой косное, категорически отвергаемое и презираемое состояние мира или его же ложное и неприемлемое для Цветаевой понимание, видение (частный вариант - раскол на "прах" и "душу").

Более того. Первому члену этой оппозиции соответствует полная растворимость, рассеянность в мировом потоке, с сохранением особой творческой, не механической динамики (между прочим, способности к метаморфозам и воскресаниям; отсюда *полёт, ветер, волна* и т.п.). Второму же соответствует обездвиженное состояние (между прочим, *надгробие, памятник, труп* и т.д.), механическое распадение, измельчание вплоть до "ничто", разложение (м. пр. гниение, прах, мелочи и т.п.). Ср. выше *Даже самый прах // Подари ветрам*; стихотворение *Минута* (12 августа 1923; ПР, 109-110) или *Кто создан из глины...* (1920; ИП, 162) и его разбор в моей статье: "Из заметок по поэтике Цветаевой. - *Marina Cvetaeva. Studien und Materialien.* "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband 3, Wien 1981, S. 29-47.

15. А вот некоторые, наиболее эксплицитные, контексты: *Голос сирях и малых...* (26-го сентября 1922; ПР, 41):

Крик, что кровью окрашен:
Там, где любят и бьют...

Орфей (1 декабря 1921; ИП, 187):

Не лира ль истекает кровью?

Вскрила жилы: неостановимо... (6 января 1934; ИП, 342):

Вскрыла жилы: неостановимо,
Невосстановимо хлещет жизнь.
[...]
Невозвратно, неостановимо,
Невосстановимо хлещет стих.

Ночь (12 мая 1923; ПР, 89):

Час обнажающихся верховий,
Час когда в души глядишь - как в очи.
Это - разверзтые шлюзы крови!
Это - разверзтые шлюзы ночи!

Лютая юдоль... (12-го июня 1922; ПР, 8):

Лютая юдоль,
Дольняя любовь.
Руки: свет и соль.
Губы: смоль и кровь.

Не чернокнижница! В белой книге... Из цикла *Проводи* (25-го марта 1923; ПР, 69):

Через дыхание - в час твой хриплый,
Через архангельского суда
Изгороди! - Все уста о шипья
Выкровяню и верну с одра!

Сдайся! Ведь это совсем не сказка!
- Сдайся! - Стрела, описавши круг...
- Сдайся! - Еще ни один не спасся
От настигающего без рук:
Через дыхание... (Перси взмыли,
Веки не видят, вокруг уст - слюда...)

Ахилл на валу (13-го сентября 1923; ПР, 118): см. выдержку в примечании 13 и ее продолжение

Так Поликсена, узрев ахейца
Ахнула - и -

Знаете этот олив атлантский
Крови от щек?
Неодолимый - прострись, пространство! -
Крови толчек.

16. Ср., например: *Сивилла - младенцу* (17-го мая 1922; ПР, 26-27):

Плачь, маленький, и впредь, и вновь:
Рождение - паденье в кровь,

И в прах,
И в час...

[...]

Плачь, маленький: рождение в счет,

И в кровь,
И в пот...

Но встанешь! То, что в мире смертью
Названо - паденье в твердь.

Бог (1-го октября 1922; ПР, 45-46):

Лицо без обличья.
Строгость. - Прелесть.

[...]

Победа над ржавчиной -
Кровью - сталью.

Всё навзничь лежавшие
В тебе встали.

Нет, правды не оспаривай... (8-го февраля 1923; ПР, 50-51):

Девичий и мальчишеский:
На самом рубеже.
Единственный из тысячи -
И сорванный уже.

В самом истоке суженный:
Растворены вотще
Сто и одна жемчужина
В голосовом луче.

Я в голосах мальчишеских
Знаток... - и в прах и в кровь
Снопом лучей рассыпавшись
О гробовой покров.

Лютня (14 февраля 1923; ПР, 56):

Горе! Как рыбарь какой стою
Перед пустой жемчужицею.
Это же оловом соловью
Глотку залить... да хуже еще:

[...]

Это - но хуже, чем в кровь и в прах:
Это - сорваться с голоса!

Поэма застави (23-го апреля 1923; ПР, 75):

День без числа.
 Верба зачахла.
 Жизнь без чехла:
 Кровью запахло!

Последний моряк (15-го сентября 1923; ПР, 119):

Ломала руки, а рядом драк
 Удары и клятв канаты.
 (Спал разонравившийся моряк
 И капала кровь на мя-
 тую наволоку...)
 А потом, вверх дном
 Стакан, хрусталем и кровью
 Смеясь... - и путала кровь с вином,
 И путала смерть с любовью.

Как видно по всем этим выдержкам (также в примечании 15), кровь употребляется у Цветаевой в довольно отличающихся друг от друга значениях, и подвести к ним некий общий знаменатель вряд ли возможно. Так, одно из значений, несомненно, созвучно библейскому толкованию крови как носителя души: "душа тела в крови", "душа всякого тела есть кровь его" (*Левит*, гл. 17: 11 и 14). Но оно осложнено признаками 'неоформленного, свободного' состояния души и 'оформленного, связанного', поэтому кровь часто у Цветаевой "амбивалентна", играет роль черты между земным и внеземным бытием. Кровоизлияния (типа "разверстые шлюзы крови", "Вскрыла жилы" и т.п.) открывают выход-вход в "мир тот", в сплошной мировой поток душ, гарантирует полное с ним единство вплоть до растворимости в нем. И наоборот, переход души в мир "сей" (ср. *Сивилла - младенцу*) есть "падение в кровь" т.е. обретенное обособленного бытия и всех следствий, вытекающих из такой обособленности (*прах, час, вес, счет, пот*), принципиально неприемлемых в аксиологической системе Цветаевой (ср. примечание 14 и 11). Учитывая это значение, в стихах 3-4 и 7-8 позволительно усматривать оба аспекта крови: и аспект роковой обособленности, и аспект роковой необходимости раствориться без остатка, что еще прочнее связывает кровь с кострами (ср. 1.2.6).

Кровь Цветаевой осложнена и другой еще двойственностью, на этот раз созвучной античному (Аристотелевскому) толкованию со всеми его позднейшими переосмыслениями. Как говорит Мурьянов, "по Аристотелю, в крови рождается семя, несущее в себе плотское желание и дух - субстанцию, аналогичную веществу звезд. На основе выработанного греками смыслового ряда

Кровь - семя (=жизненная сила) - душа - огонь

могли строиться разнообразные сцепления художественных идей; осознание художниками логических связей и истории понятий было, конечно, необязательным". М. Ф. МУРЬЯНОВ, *Вопросы интерпретации антологической лирики* (Стихотворение Пушкина "В крови горит огонь желанья"). - *Анализ литературного произведения*. Ленинград 1976, с. 197; здесь же и ссылки на следующие работы:

L.DEWAR, "The biblical use of the term "blood". - *Journal of Theological Studies*, vol. 4, Oxford 1953. pp. 203-208;
 F.RÜSCHE, *Blut, Leben und Seele*, Paderborn 1930; J.H. WASZ-

INK, "Blut". - *Realexikon für Antike und Christentum*, 2. Band Stuttgart 1954, S. 459-473.

17. *Исход*, гл. 20: 3-5 и 14; *Второзаконие*, гл. 5: 7-9 и 18.
18. Длительность словоразделов помечена здесь количеством вертикальных черт между обозначениями слогов: наименьшая - одна черта, наиболее долгая - три черты. Запись (В) приводится с целью показать акцентную регулярность, которую можно толковать как указание на стабильность, "незыблемость" излагаемых в этой строфе исходных положений, а дальнейшие отклонения от данной регулярности - как признак нарастающей "эластичности".
19. Желание стать *одной из тех*, т.е. такой же, как и другие, не согласуется с цветаевской семантикой - цветаевскому Я свойственной стремиться быть исключительным, единственным, что в случае наличия партнера означает быть единственным соответствием ему (другими словами - "рифмоваться" с ним). Ср. в стихотворении *Ваш нежный рот - сплошное целованье...* из цикла *Комедьянт* (конец ноября 1918; ИП, 137):

Ваш нежный рот - сплошное целованье...

- И это всё, и я совсем как нищий.

Кто я теперь? - Единая? - Нет, тыща!

Завоеватель? - Нет, завоеванье!

где сходство с другими сопровождается не только пренебрежительным просторечием *тыща*, но и переводом Я из статуса субъекта (*Завоеватель?*) в статус пассивного объекта (*Нет, завоеванье!*). Поэтому во фразе *Была б одной из тех...* позволительно видеть и иную, подспудную, интенцию: 'таким путем "завоевала б" Тебя, став не любой, а той одной-единственной из тех'.

Эта же оппозиция распространяется у Цветаевой и на ее предметный мир. Ср., например, *Письмо* (11-го августа 1923; ПР, 108):

Так писем не ждут,

Так ждут - письма.

Ввиду данных и многих других аналогичных случаев в общую категорию 'численности' целесообразно ввести более тонкую дифференциацию. Рассмотренные примеры подсказывают оппозицию не столько 'численный - единичный', сколько 'тиражный - единичный', или еще точнее 'один из, любой - четко определенный' или же 'инклюзивный - эксклюзивный'. Другие примеры (между прочим *Минута* - 12 августа 1923; ПР 109-110) покоятся на оппозиции 'исчислимый, измеримый - неисчислимый, безмерный' с разновидностью 'дробящий, разрушительный, дробимый, разрушающий - целостный, животворящий'. Не менее редко численность играет роль также и интенсификатора, но тогда он дополнительно помечен указаниями положительного или отрицательного характера. Так, дважды употребленное *десять* в стихах 1-2, несомненно, интенсификатор, но его легкая исчислимость активизирует скорее отрицательный ореол *заповедей* и *костров*, чем положительный, и усугубляет разьединенность Я и Ты.

20. Ср. объяснения Даля: "ЧУЖОЙ, не свой, сторонний, собь дру-

гаго; **незнаемый, незнакомый**; не родня, не нашей семьи, не изъ нашего дома; не нашей земли, иноземный. [...] *Чужий* или *чуждый*, чужой. [...] я его не знаю, или онъ не родня мнь. [...] Чему чуждаются или дивятся, **странный, непонятный, удивительный**". Владимир ДАЛЬ, *Толковый словарь живого великорусского языка, том IV*. Москва 1980, с. 613 (статья "чужой").

21. Это, конечно, подсказывается как общим заглавием триптиха *Магдалина*, так и библейским и теологическим контекстом, где Христос часто именуется **Возлюбленным, Мистической плотью и Кровью**. Ср.: "И когда они ели, Иисус взял хлеб и благославив преломил и, раздавая ученикам, сказал: примите, ядите: сие есть Тело Мое.

И, взяв чашу и благодарив, подал им и сказал: пейте из нее все;

Ибо сие есть Кровь Моя нового завета, за многих изливаемая во оставление грехов". *Матфей*, гл. 26: 26-28; ср. также *Иоанн*, гл. 15: 9 и след.

22. Значительно позднее, уже во втором стихотворении, Я будет названо по имени ("Магдалина"), но имя ТЫ абсолютно последовательно не эксплицируется до конца всего триптиха. Оно может тут только угадываться, опознаваться (кстати, не исключено, что во втором стихотворении оно также и заанаграммировано). "Безымянность" ТЫ - дополнительное указание, что здесь имеется ввиду именно Христос. Дело в том, что, как правило, Цветаева демонстративно именуется (называет именами) своих лирических героев, включительно с лирическим субъектом (Я), а в случаях противоположных, т.е. **демонстративно же не называя**, подразумевается Бог или уравнение с Богом. Так строится, например, цикл *Стихи к Блоку* и, в частности открывающее его *Имя твое - птица в руке...* (15 апреля 1916; ИП, 92-93), героем которого есть некое нерасшифрованное имя (ср. намеренное воздержание от произнесения этого имени в стихе *Имя твое - ах, нельзя!* -). Но вскоре после этого возникший цикл *Ахматовой* выводит имя поэтессы на первый план уже в открывающем его стихотворении (*О муза плача, прекраснейшая из муз!...* - 19 июня 1916; ИП, 103). Заметим, однако, что если Блок изображается в сакральных христианских терминах, то Ахматова - в терминах музыкальных (она возводится "всего лишь" в ранг Музы).

Табуирование имени несет у Цветаевой более весомую нагрузку, чем элементарная сакрализация персонажа: с одной стороны, оно вводит уровень непостижимого, с другой же - ввиду явности иных компонентов текста и легкой угадываемости по ним сокрытого имени - приобщает к Я читателя: как и артикулирующий субъект, так же и читатель уже не "читает", а "артикулирует" - опознает, постигает. И триптих *Магдалина* - один из наиболее ярких примеров такого эффекта. Более того: с данной точки зрения *Магдалина* скорее икона, чем текст.

23. *Иисус Навин*, гл. 2: 1-11.

24. Другими словами, можно сказать, что тут имеет место "заформатывание", одно из исконных свойств Цветаевского Я. Ср. в стихотворении *Лютая юдоль...* (12-го июня 1922; ПР, 8):

Бог с замыслами! Бог с вымыслами!
Вот: жаворонком, вот: жимолостью,

Вот: пригоршнями: вся выплеснута
 С моими дикостями - и тихостями,
 С моими радугами заплаканными,
 С подкрадываньями, забарматованьями...

25. *Лука*, гл. 4: 38-39; гл. 8: 43-56; гл. 4: 40; гл. 6: 17-19; гл. 7: 3; и др.
26. *Лука*, гл. 4: 35; гл. 8: 27 и след.; гл. 9: 38 и след.; а также гл. 8: 2: "И некоторые женщины, которых он исцелил от злых духов и болезней: Мария, называемая Магдалиною, из которой вышли семь бесов, и Иоанна, [...], и Сусанна, и многие другие, которые служили Ему именем своим".
27. Иоанн, гл. 12: 3 (Мария из Вифании, сестра Лазаря); *Матфей*, гл. 26: 7-11, *Марк*, гл. 14: 3 (некая безымянная женщина, никак не охарактеризованная); *Лука*, гл. 7: 37-50 (безымянная грешница). В христианской литературе (особенно в апокрифической) образы этих женщин часто контаминируются и отождествляются с Марией Магдалиной. См., например: С. С. АВЕРИНЦЕВ, "Мария Магдалина" (В:) *Мифы народов мира. Энциклопедия. Том 2. Москва 1982*, с. 117-118; Т. J. MESCHLER, *Żywot Pana Naszego Jezusa Chrystusa w rozmyślaniach. Tom I. Kraków 1913*, s. 307; [Don Paolo CRIVELLARO], *Ewangelia Jezusa. Paris 1980*, s. 137 [*Il Vangelo di Gesù. Vicenza 1977*]; *Apokryfy Nowego Testamentu. Pod redakcją ks. Marka Starowieyskiego. [Tom I: Ewangelie apokryficzne] TN KUL Lublin 1980*, s. 84-85, 135, 280, 469, 170-172.
28. К метаморфозам, к смене облика, Цветаевское Я прибегает чаще всего с целью безраздельно завладеть партнером ("ты"). Ср., например, *Дабы ты меня не видел...* (25-го июня 1922; ПР, 15-16):

Дабы ты меня не видел -
 В жизнь - пронзительной, незримой
 Изгородью окружусь.

[...]

Дабы ты меня не слушал
 В ночь - в премудрости старушьею:
 Скрытничестве укреплюсь.

[...]

Дабы ты во мне не слишком
 Цвел - по зарослям: по книжкам
 Заживо запропащу:
 Вымыслами опояшу,
 Мнимостями опущу.

Здравствуй! Не стрела, не камень... (25-го июня 1922; ПР, 15):

Я сегодня в новой шкуре:
 Вызолоченной, седьмой!

- Мой! -

Не черно книжница! В белой книге... (25-го марта 1923; ПР 69-70)

- Сдайся! - Еще ни один не спасся
 От настигающего без рук:

[...]

Вьюсь и длюсь.

Есмь я и буду я и добуду
 Душу - как губы добудет уст -

Типологическая родственность слов *Влеклась, стлалась* лексике процитированных метаморфоз не вызывает сомнений, а этим самым присутствие в них сокрытого умысла завладеть ТЫ делает еще более очевидным.

29. Ср., например, *Вкрадчивостью волос...* (17-го июля 1922; ПР 21), где все три компонента однозначно соотнесены друг с другом - волосы, их цвет и нечеловеческий ореол (*Синь полунощную, масть Воронову*) и признак "мастей, масел" (*В гладь и в лоск*):

Вкрадчивостью волос:
 В гладь и в лоск
 Оторопию продольной -

 Синь полунощную, масть
 Воронову. - Вгладь и всласть
 Оторопи вдоль - ладонью.
 [...]
 Весь противушерстный твой
 Строй выслеживаю: смоль,
 Стонущую под нажимом.

30. *Лука*, гл. 8: 2.

31. *Лука*, гл. 9: 39; ср. еще: *Марк*, гл. 9: 18-27. Само собой разумеется, что переключка с евангельским образом бесноватого здесь вторична, она надстраивается над самостоятельным и типичным для Цветаевой образом одержимости Я неистовой страстью. Ср., например, в *Не чернокнижница! В белой книге...* (25-го марта 1923; ПР, 70):

- Сдайся! - Еще ни один не спасся
 От настигающего без рук:

 Через дыхание... (Перси взмыли,
 Веки не видят, вокруг уст - слюда...)
 Как прозорливица - Самуила
 Выморочу - и вернусь одна:

Без отсылок к библейскому контексту (стихи 1, 12-14, 5-6; заглавие *Магдалина*) эта картина читалась бы только как отказ (изживание) от исступленной плотской страсти и - ввиду наличия в стихе 11 *очесами демонскими* - от бесовской метаморфозы, а ее интенсивность - как предельный десператизм.

32. См.: *Матфей*, гл. 26: 7 и *Марк*, гл. 14: 3 - в Вифании, в доме Симона некая женщина возливает миро Иисусу на голову; *Лука*, гл. 7: 37-38 - некая грешница "ставши позади у ног Его и плача, начала обливать ноги Его слезами и отирать волосами головы своей, и целовала ноги Его, и мазала миром."; *Иоанн*, гл. 12: 3 - сестра Лазаря, Мария, "взявши фунт нардового чистого драгоценного мира, помазала ноги Иисуса и отерла волосами своими ноги Его; и дом наполнился благовонием от мира."

Для понимания Цветаевского текста не столь существенно отыскать наиболее адекватное место в *Евангелиях* (тогда имелась бы в виду только сцена из *Иоанна*, а Мария Магдалина отождеств-

лялась бы с собирательной евангельской ситуацией. В этом случае может быть значимо как расторжение единого акта на два отдельных (поливание ног маслами - стихи 12-14 - и окутывание ног лишь в стихах 19-20; также неодинаковая модальность этих двух актов), так и "пропуски" - упоминание только ног, отсутствие упоминаний головы ТЫ и отсутствие упоминаний о слезах Я. Но об этом позже (см. 1.6.1., 1.6.2., примечания 41, 48, 59, 72).

33. В *Евангелиях* поливание Иисуса маслами объясняется Им же как приготовление Его к погребению (см. *Матфей*, гл. 26: 12; *Марк*, гл. 14: 8; *Иоанн*, гл. 12: 7). В случае прочтения стихов 11-14 как превратного соблазнительного акта Я евангельский смысл не аннулируется, но модифицируется и совпадает с устойчивым Цветаевским смыслом завладения Цветаевским Я партнером как захоронения в себе, в Я, уподобленном растворяющей стихии (а иногда и смерти, конечно, в особом Цветаевском варианте). См. некоторые выдержки в примечаниях 24, 28, 31 или хотя бы следующие строки из стихотворения *Расщелина* (17-го июня 1923; ПР 94-95):

Чем окончился этот случай
Не узнать ни любви ни дружбе.
С каждым днем отвечаешь глуше,
С каждым днем пропадаешь глубже.

Так, ничем уже не волнуем,
- Только дерево ветви зыблет -
Как в расщелину ледяную -
В грудь, что так о тебя расшиблась!

[...]

Ты во мне как в хрустальном гробе
Спишь, - во мне как в глубокой ране

Спишь, - тесна ледяная прорезь!

[...]

А домашним скажи, что тщетно:

Грудь своих мертвецов не выдаст.

34. Взаимосвязанность волос и меха и даже их эквивалентность, но с внутренней градацией 'человеческое - звериное', эксплицитно выражена, например, в *Сегодня ночью я одна в ночи...* (1 августа 1916; ИП, 89) из цикла *Бессонница*:

Вздыхаются не волосы - а мех,
И душный ветер прямо в душу дует.

Тут мех - не последняя ступень градации и эволюции Я: дальше следует раковина и финальное растворение в мировом потоке. Об этом см. мою статью: "'Бессонница' Марины Цветаевой (Опыт анализа цикла)". - *Зборник за Славистику*. т. 15, Нови Сад 1978, с. 131 и след. Казалось бы, что в *Магдалине* Я эволюционирует в обратном направлении, но это не совсем так: как выяснится позже, со 'звериного' здесь снимается только причастность к 'бесовскому' (см. 4.1. - 4.4.).

35. Ср. аналогичное осмысление меха в *По загарам - топор и плуг...* (24 июня 1922; ПР, 14):

В меховых ворохах дремот
Сарру-заповедь и Агарь -

Сердце бросив...

- ликуй в утрах

Вечной мужественности взмах!

36. Смысловая нагрузка *ткани* здесь, по всей вероятности, значительно сложнее. Во-первых, это едва ли не первая деталь (если пренебречь *песками* в стихе 14, которые могут ассоциироваться с пустыней - библейским лоскутом интимной встречи с Богом и испытания или искушения, как в случае сорокодневного пребывания в пустыне Христа; см.: *Лука*, гл. 4: 1-14; *Матфей*, гл. 4: 1-11; *Марк*, гл. 1: 12-14) вводящая признак пространственности. Из этого вытекает, что в этой метаморфозе угадывается стремление Я подменить собой все пространство или стать пространством, "всместилищем" для Ты. Это тем более вероятно, что Цветаева относительно часто обозначает пространство "текстильными" терминами. Ср. хотя бы в *Брожу - не дом же плотничать...* (16 октября 1923; ПР, 126):

Брожу - не дом же плотничать,
Расположась на росстани!
Так, вопреки полотнищам
Пространств, треклятым простыням

Разлук [...]

Причем и само Я не редко становится тканью. Ср. в *Занавесе* (23 июня 1923; ПР, 97-98):

Водопадами занавеса, как пеной -
Хвоей - пламенем - прошумя.

Нету тайны от занавеса от сцены:

(Сцена - ты, занавес - я).

[...]

Я тебя загораживаю от зала,

[...]

Из последняго сердца тебя, о недра,

Загораживаю. - Взрыв!

Над ужá - ленною - Федрой

Взвился занавес - как - гриф.

[...]

И тогда, сострадательным покрывалом

Долу, знаменем прошумя.

Нету тайны у занавеса - от зала.

(Зала - жизнь, занавес - я).

Физическое пространство и расстояние расцениваются в системе Цветаевой как помехи. Поэтому если *ткань* и вводит пространственный аспект, то, несомненно, в нематериальном, в непротяженном плане.

Во-вторых, контекст только что процитированного *Занавеса* делает более ощутимым 'оградительный, защитный' смысл акта *тканью под ноги Стелюсь* (см. примечание 37).

В-третьих, нельзя исключить и присутствия здесь, так сказать "иконописного" смысла *ткани*. Клубящиеся одежды и развевающиеся велумы на иконах были призваны передавать ветер, "который в средневековой поэтике фигурировал как знак приближения

божества, как зримое воплощение духа божьего". И.Е. ДАВИЛОВА, "О византийской иконе XVI века "Благовещение" из ГМИИ им. А.С. Пушкина. (Опыт интерпретации)". - *Античность - Средние века - Новое время. Проблемы искусства*. Москва 1977, с. 42. Кстати, аналогичный смысл есть и у Цветаевой в стихотворении *Быть мальчиком твоим светлоголовым...* из цикла *Ученик* (15 апреля 1921; ИП, 169), но в характерном для нее повороте "улавливания в себя":

Быть мальчиком твоим светлоголовым -
О, через все века! -
За пыльным пурпуром твоим брести в суровом
Плаще ученика.

Улавливать сквозь всю людскую гущу
Твой вздох животворящ -
Душой, дыханием твоим живущей,
Как дуновеньем - плащ.

[...]

От всех обид, от всей земной обиды
Служить тебе плащом.

Быть между спящими учениками
Тем, кто во сне - не спит.
При первом чернью занесенном камне
Уже не плащ - а щит!

37. По обычаям Иудей евангельских времен омовение ног входило в обязанности рабов. Поэтому исполнение этого церемониала блудницей (*Лука*, гл. 7: 36-50) рассматривается в теологической литературе как акт глубокого покаяния и смирения. Кстати, аналогично поступает и Иисус пред Последней Вечерей, давая этим пример своим ученикам смирения и любви к ближнему (см. *Иоанн*, гл. 13: 4-17). С случае блудницы глубина покаяния подчеркивается дополнительно вытиранием ног волосами: показываться женщине на людях с распущенными волосами считалось у Иудеев наивысшим позором и унижением (см. T.J. MESCHLER, *op. cit.*, p. 305).

Смысл обряда омовения ног перед трапезой раскрыт у Иоанна (гл. 13: 8-10): "Петр говорит Ему: не умоешь ног моих вовек. Иисус отвечал ему: если не умою тебя, не имеешь части со Мною. Симон Петр говорит Ему: Господи! не только ноги мои, но и руки и голову. Иисус говорит ему: омытому нужно только ноги умыть, потому что чист весь". На высшем уровне это значит приобщение к Христу. На более элементарном - очищение от праха земного. У Цветаевой, несомненно, присутствуют оба значения, но пока более эксплицитно второе: в словах *Некою тканью под ноги Стелюсь...* прочитывается стремление защитить, оградить от "нечистого", от грешного праха земного (такова, кстати, функция ковров в древних храмах).

Приведенные слова из *Иоанна* проливают свет и на факт, что Ты представлен в разбираемом стихотворении одной только деталью - ногами: он "чист весь", и только ноги отягчены соприкосновением с "нечистым". Я же, представленная волосами, должна рассматриваться в этом контексте как охваченная грехом вся целиком и как вся и целиком раскаивающаяся (тут существенную роль играет символика волос, но об этом позже, так как

- пока она еще не раскрывается; см. 3.4.4. и 4.3.).
38. Слово *творь* не однозначно. Его можно читать как ругательство, как соответствие презрительному "скотина", "безобразина". Тогда на первый план (особенно в сочетании с *кудрями о г - н е н н и м и*) выдвинется аспект 'звериного' и 'бесовского'. Если его читать как нейтральное, со значением "творенья Божья", то тогда возможны два иных смысла: в сочетании с *кудрями* возникает возможность смысла 'дерзкой гордыни', 'дерзкого своеволия' (ср. в *Кто создан из камня, кто создан из глины...* - 23 мая 1920; ИП, 162: *Меня - видишь кудри беспутные эти? - Земною не сделаешь солью*; и его разбор в моей статье *Из заметок по поэтике Цветаевой*, ук. соч.); а в сочетании с (*кудрями*) *огненными* - смысл демонического существа, некогда изгнанного дерзкого ангела и обреченного на вечное горение в огне (кстати, не этот смысл ли имеется ввиду в заповедях-кострах в стихах 1-2? И не этот ли аспект разъединяет Я и ТЫ? Последняя ассоциация была подсказана на семинаре проф. Флакера 26.XI.82 в Загребском Университете после изложения основных положений данной статьи).
39. См. J. E. CIRLOT, *A Dictionary of Symbols. Second Edition. Translated from the Spanish by Jack Sage. Foreword by Herbert Read. New York 1981*, x. 135 ("Hairs").
40. Если не считать субтекстовых образований в стихах 7-8, 10-11 и 22. Кстати, они здесь отражают двойственность речи Я, двойственность смысловую, а не как это бывает в некоторых других вещах Цветаевой (например, в цитированном уже *Занавесе* - см. примечание 36), сюжетную двойственность, а точнее - стереоскопичность сюжета (свойственную, между прочим, и древним иконам и современному Цветаевой кубизму в живописи).
41. Ввиду отсутствия "канонических" слез (см. Лука, гл. 7: 37-38) и "канонического" отирания от них признак 'впитывания' здесь очень слаб, но если предполагается, то тогда означает впитывание влаги ТЫ, а не собственной влаги Я.
42. Резкость этого многоточия родственна резкости многоточий после стихов 6 и 14. Но его ситуированность внутри стиха (тогда как те ситуированы в конце) отражает, по-видимому, внутренний сдвиг в Я (в отличие от более овнешненных и фабуляризованных первых двух).
43. См. примечание 37.
44. Во избежание путаницы мы ввели сплошную нумерацию стихов для всех трех стихотворений *Магдалины*.
45. Термин "икона" понимается здесь в соответствии с его пониманием в православной теологии - как видение Божественной действительности и как действительное духовное восприятие этой действительности, а не как значимый материальный артефакт. Сущность иконы всесторонне изложена в: Павел ФЛОРЕНСКИЙ, "Иконостас". - *Богословские Труды*, сборник 9. Москва 1972 (Издание Московской Патриархии). Некоторое сходство Цветаевской изобразительной манеры со зрительной живописной прослежены Ревзиной, но в данном случае это явление не имеет места. См.: О.Г. РЕВЗИНА, "Структура поэтического текста как доминирующий фактор в раскрытии его семантики". - *Marina Cvetaeva. Studien und*

Materialien. ("Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband 3, Wien 1981, S. 56-61.

46. "И когда был Он в Вифании, в доме Симона прокаженного, и возлежал, - пришла женщина с алавастровым сосудом мира из нарда чистого, драгоценного, и, разбивши сосуд, возлила Ему на голову. Некоторые же вознегодовали и говорили между собою: к чему сия трата мира? Ибо можно было бы продать его более, нежели за триста динариев, и раздать нищим. И роптали на нее. Но Иисус сказал: оставьте ее; что ее смущаете? она доброе дело сделала для Меня. Ибо нищих всегда имеете с собою и, когда захотите, можете им благотворить; а Меня не всегда имеете. Она сделала, что могла: предварила помазать Тело Мое к погребению. Истинно говорю вам: где ни будет проповедано Евангелие сие в целом мире, сказано будет, в память ее, и о том, что она сделала". *Марк*, гл. 14: 3-9.
47. Как дар, как проявление чистосердечной преданности и глубокой веры-любви толкуется этот акт также и в *Евангелиях* - см. хотя бы выдержку в примечании 46; эпизод с блудницей у Луки (гл. 7: 36-50), где посторонняя совершает надлежащий обряд гостеприимства вместо хозяина и где Христос, комментируя все событие, говорит: "прощаются грехи ее многие за то, что она возлюбила много; а кому мало прощается, тот мало любит"; а также упоминание о женщинах, в том числе и о Марии Магдалине, которые последовали за Христом и "служили Ему именем своим" (*Лука*, гл. 8:2).
48. Тут намечается возможность объяснить отсутствие "канонических" слез в первом стихотворении и введение их в текст лишь теперь. Форма "очеса" /стихи 11 и 18) вместо "глаз" переводит Я на сверхъестественный уровень и способна "сакрализовать" Я. То же самое происходит в стихотворении, с тем, что "сакрализация" получает прямо противоположный знак: *очесами демонокими Таясь*. При этом "демонская" природа Я сокрыта (*таясь*) под поддельной, обманчивой поверхностью (*немощами*) и занимает место глубокой (увнутренней) истинной сути Я. *Очеса*, таким образом, мыслятся здесь традиционно - как внутреннее око, око души (в этом случае духа-демона). По той же традиции и слезы есть проявление души (ср. слезы как кровь души у св. Августина). Подмена *очес слезами*, оказывается, весьма закономерна, но она меняет природу Я - с демонической на сакральную. Данная подмена, однако, не механична, не навязана извне, а представлена как эволюция самой Я. Обманчивая или точнее - амбивалентная поверхность Я (*немощи*, телесность) к концу первого стихотворения истончается и извергаются овладевавшие ею плотские бесовские страсти - Я становится очищенной нагой душой, или иначе - обретает душу. А слезы - знак ее обретения. Более того: они появляются после опознания ТЫ (Христа), после опознания-уверования. Эта последовательность созвучна известной последовательности обретения "слезного дара" как признака благоволения Божья. Ср., например, историю купца Скотобойникова у Достоевского: Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ, *Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 13: Подросток*. Москва 1975, с. 321 и предыдущие (Часть третья, Глава третья, IV). Некоторые замечания по этому поводу см. также в: Р. ТИМЕНЧИК, "Храм Премудрости Бога: Стихотворение

Анны Ахматовой "Широко распахнуты ворота..".- *Slavica Hierosolymitana*, vol. V-VI, Jerusalem 1981, p. 304

Но наиболее поразителен в данном случае собственно Цветаевский контекст. Это следующий эпизод из поэмы-сказки *Царь-Девуца* (из *Встречи второй*): не сумев разбудить Царевича любящая его Царь-Девуца приходит в отчаяние и начинает плакать (14 июля - 17 сентября 1920; ИП, 392-394) -

Как бы листвою
Затрётся дуб
[...]

- и -

Молча, молча,
Как сквозь толщу
Каменной коры древесной,
Из счей ее разверстых -
Слезы крупные, янтарные,
Непарные.

Не бывало, чтоб смолу
Плакал дуб!
[...]

Апельсинный, абрикосный,
Лейся, сок души роскошный,
Лейся вдоль щек -

Сок преценный, янтарёвый,
Дар души ее суровой,
Лейся в песок!

На кафтан его причастный,
Лик безгласный - кровью красной
Капай, смола!

Кровью на немую льдину...
- Растопись слезой, гордыня,
Камень-скала!

Во-первых, здесь эксплицитно выведены все основные эквиваленты слез: *сок души - дар души - кровь - 'живица' (сок янтарёвый; смола) - 'жгучесть, жар' (растопись) - 'самое внутреннее', 'суть' (Как сквозь толщу Каменной коры древесной) - 'воскресающее, оживляющее' (растопись).*

Во-вторых, так же эксплицитно выведен здесь и сакральный характер слез. И дело не в том, что плачет Царь-Девуца, т.е. божество солярного цикла. А в том, что Царь-Девуца приравнена здесь *д у б у*, варианту наивысшего *о г н е н н о г о* божества, и в том, что *дерево* вообще у Цветаевой связано с понятием Бога-Огня (ср. хотя бы цикл *Деревья*; примечания 105-109 и параграф 4.4.). Более того: именно это звено в состоянии пролить свет на эволюцию Я от ее 'огненной' разновидности (см. стих 23: *Твари с кудрями о г н е н н и м и*) до акватического потока.

В-третьих, упоминание *апельсинного и абрикосного сока* - не только прием инфантилизации Царевича, но и нечто гораздо большее. Это явная отсылка к апокрифическому мотиву. В ряде апокрифов, посвященных младенческим чудесам Иисуса, имеется и такой эпизод. Святое семейство скрывается от преследований

Ирода в пустыне. Страдает от голода и жажды. Встретившаяся пальма плодоносна, но слишком высока, а ее подножие безводно. Тогда маленький Иисус повелевает пальме наклониться и поделиться своими плодами. За послушание она удостоивается чести предстоять в Саду Господнем, а в земном варианте - поить жаждущих забившим из-под ее корней источником. Воды же источника - сладки, как фруктовый сок (по египетской традиции: персиковые). См. хотя бы так называемое "Евангелие от Псевдо-Матвея" (гл. XX) в: *Apokryfy Nowego Testamentu. Pod redakcją ks. Marka Strowieyskiego. (Tom I: Ewangelię apokryficzne)*. TN KUL Lublin 1980, s 226.

Последнее обстоятельство лишний раз говорит о том, что учитывание евангельского, апокрифического или мифологического контекстов по отношению к Цветаевой не совсем несостоятельно.

49.

а - у - и
а - а - а
и - - - и
а - - - а

50.

В живописи, например, Магдалине предпосылается сосуд с мастью, череп - как знак брэнного мира сего, а на нем раскрытая книга, как знак дарованного ей откровения. Сама же она изображается в глубоко смиренной позе, с жестом покаяния, в слезах и с обильными волосами, которые теперь могут читаться не только как признак ее грешного прошлого, но и как признак отпущения (согласно поздней христианской традиции длинные волосы - знак невинности). Ср. хотя бы икону Тициана *Магдалина кающаяся* в Ленинградском Эрмитаже. В сакральной иконе ее персонаж - не лицо (икона ведь - не портрет), а личность, лик, а еще точнее - определенная идея, духовная Божественная энергия. Иконный принцип лика Магдалины у Цветаевой более чем очевиден буквальный уровень изображения (атрибуты) сразу же поднят на уровень анагогический (мистический) объединяющим сплошное *Исструение* (это только линейность речи отъединяет все атрибуты от *Исструения*: на самом деле они "струятся" с вряд ли случайно первого слова *Масти*). О толковании иконы как воплощения Слова-Бога см. уже цитированную статью И.Е. Даниловой. О первичном статусе атрибутов в пластике и их пред-эпитетной (предопределяющей) стадии в словесности (в эпосе) см.: Ольга М. ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*. Москва 1978, с. 203 и след. (глава *Метафора* в исследовании *Образ и понятие*).

51.

Ср. слова Христа к Фоме: "ты поверил, потому что увидел Меня: блаженны не видевшие и уверовавшие". *Иоанн*, гл. 20: 29. Ср. стихотворение *Наука Фомы* (24 августа 1923; ПР, 111-112), написанное Цветаевой за два дня до *Магдалины*:

Не вижу - и гладь,
Не слышу - и глушь:
Не был.
[...]
Не здесь - так нигде.
В пространство, как в чан
Канул.
[...]
Что сны и псалмы!
Бог ради Фомы

В мир сей

Пришел: укрепись
В неверье - как негр
В трюме.
Всю рану - по кисть!
Бог ради таких
Умер.

52. В свете *Евангелия* *Не издаривайся так!* позволительно как указание на земную миссию Магдалины, указание обратить свой дар на ближних. Ср. у Луки (гл. 23: 27-28): "И шло за Ним великое множество народа и женщин, которые плакали и рыдали о Нем. Иисус же, обратившись к ним, сказал: дочери Иерусалимские! не плачьте обо Мне, но плачьте о себе и о детях ваших". Попутно напомним, что в Православии Мария Магдалина считается равноапостольной.
53. Так, в *Евангелиях* Иисус говорит о себе, что он из иного мира. Ср.: "Иисус сказал им в ответ: если Я и Сам о Себе свидетельствую, свидетельство Мое истинно, потому что Я знаю, откуда пришел и куда иду; а вы не знаете, откуда Я, и куда иду; Вы судите по плоти, Я не сужу никого; [...] вы от нижних, Я от вышних; вы от мира сего, Я не от сего мира; Потому Я и сказал вам, что вы умрете во грехах ваших: ибо если не уверуете, что это Я, то умрете во грехах ваших". *Иоанн*, гл. 8: 14-15, 23-24.
54. Ср.: "И пославший Меня Отец Сам засвидетельствовал о Мне. [...] И вы не имеете слова Его пребывающего в вас, потому что вы не веруете Тому, Которого Он послал". *Иоанн*, гл.5: 37-38.
55. Ср. следующие наблюдения Ревзиной по поводу стихотворения *Та, что без видения спала...* (12-го октября 1922; НХ, 36-37) из цикла *Деревья*: "Характерной особенностью цветаевской 'говорящей' живописи является то, что она 'пишется' языком линий, а не красок. В словесной картине стихотворения нет ни одного цветового эпитета. Краски играют второстепенную и даже искажающую роль в облике леса (ср. в другом стихотворении из цикла *Деревья*: Не краской, не кистью! Свет - царство его, ибо сед. Ложь - красные листья: Здесь свет, попирающий цвет). Краски играют роль завесы, лишь прорвав которую можно обнажить суть явления (ср. об осеннем лесе: Над тихой заводью дней Как будто завеса рванулась - и грозно за ней...). О.Г. РЕВЗИНА, "Структура поэтического текста как доминирующий фактор в раскрытии его семантики". - *Ук. соч.*, с. 59.
56. Владимир ДАЛЬ, *Толковый словарь живого великорусского языка*, том I. Москва 1978, с. 694 (статья "зрѣть").
57. Тут возможна ассоциация с третьим - внутренним мистическим - оком, встречаемым во многих иконных ликах и особенно в иконах Николая Чудотворца, а также - и это более согласуется со всеми идеями *Магдалины* - с Оком Провидения. Попутно обратим внимание на откровенное противопоставление "очеса - зрак", тем более заметное, что оба слова взяты из одного и того же архаического запаса. Связь зрения с обликом, ликом объясняется следующей Евангельской формулой: "Светильник для тела есть око. Итак, если око твое будет чисто, то все тело твое будет светло; Если же око твое будет худо, то все тело твое будет темно".

Матфей, гл. 6: 22-23 (ср.: *Лука*, гл. 11: 34-36).

58. *Лука*, гл. 23: 27-31.

59. Ср. слова старицы в рассказе Марьи Лебядкиной в *Бесах*: "А тем временем и шепни мне, из церкви выходя, одна наша старица, на покаянии у нас жила за пророчество: 'Богородица что́ есть, как мнишь?' - 'Великая мать, отвечаю, упование рода человеческого'. 'Так, говорит, богородица - великая мать сыра земля есть, и великая в том для человека заключается радость. И всякая тоска земная и всякая слеза земная - радость нам есть; а как напойшь слезами своими под собой землю на пол-аршина в глубину, тотчас же о всем и возрадуешься. И никакой, никакой, говорит, горести твоей больше не будет, таково, говорит, есть пророчество'. Запало мне тогда это слово. Стала я с тех пор на молитве, творя земной поклон, каждый раз землю целовать, сама целую и плачу. И вот я тебе скажу, Шатушка: ничего-то нет в этих слезах дурного; и хотя бы и горя у тебя никакого не было, все равно слезы твои от одной радости побегут. Сами слезы бегут, это верно". Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ, *Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 10: Беси*. Москва 1974, с. 116 (Часть первая, Глава четвертая: *Хромоножка*, Y).

О каком-либо соотношении с Достоевским здесь, видимо, речи быть не может. Но приведенная выдержка наталкивает на мысль, что рифменное сближение *глины* и *Магдалины*, устанавливающее между ними некую неформальную, более глубокую связь, может открывать путь к решению образа Магдалины на подобие "великой матери сырой земли", что отнюдь не противоречило бы Цветаевской поэтической системе.

60. Через эпиклесис елей (масла, миро) и вода подвергаются очищению ото всякого дурного влияния и получают освятельную силу. Более того: в них пребывает Святой Дух и через них действует. См.: Paul EVDOKIMOW, *L'Orthodoxie*. Neuchâtel 1959. Пользуюсь польским переводом: Paul EVDOKIMOV, *Prawosławie. Przełożył ks. Jerzy Klinger*. Warszawa 1964, s. 308.

61. С.С. АВЕРИНЦЕВ, "Мария Магдалина". - *Мифы народов мира. Энциклопедия. Том 2*. Москва 1982, с. 117; Н.А. ПЕТРОВСКИЙ, *Словарь русских личных имен*. Москва 1966, с. 146.

62. Весь этот механизм поразительно совпадает с описанным в работе *Образ и понятие* (в главе *Метафора*) механизмом пред-метафорного иносказания. См.: Ольга ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*. Москва 1978, с. 180-205.

63. Ср. примечания 36 и 37. Кроме отчуждаемости "одежда" могла бы вносить нежелательный у Цветаевой признак 'отдельности' другого и в итоге - 'разъединенности' персонажей. В иных вещах Цветаевой он снимается либо метаморфозой Я в одежду другого, либо общим для обоих "покровом". Ср. эпиграф к *Ученику* (15 апреля 1921 ИП, 169):

Сказать - задумалась о чем?
В дождь - под одним плащом,
В ночь - под одним плащом, потом
В гроб - под одним плащом.

64. См. примечание 36.

65. Включить в этот ряд *пески* позволяет не только библейский контекст, но и чисто Цветаевский. Ср.: *Некоторым - не закон...* (25-го июня 1922; ПР, 15):

Некоторым - не закон.
В час, когда условный сон
Праведен, почти-что свят,
Некоторые не спят:

Всматриваются - и в скры-
тнейшем лепестке: не ты!

[...]

Впытываются - и сти-
снутым кулаком - в пески!

- Сахара* (3-го июля 1923; ПР, 99-100):

Стихами - как странами
Он въехал в меня:

Сухую, песчаную,
Без дна и без дня.
Стихами - как странами
Он канул в меня.

[...]

Адамова яблока
Взывающий вздрог...
Взяла его наглухо,
Как страсть и как Бог.

[...]

Стиханье до кипени
Вскипающих волн. -
Песками засыпанный,
Сахара - твой холм.

Здесь интересно не только то, что Я идентифицируется с песками, с пустыней, но и то, что и в данном случае за песками (пустыней) сохраняется свойство 'поглощения вовнутрь' и что в финале появляется упоминание *Вскипающих волн* как анти-эквивалента *песков*. Кстати, и *вода* является у Цветаевой поглощающей стихией. Ср. *Ночные места* (4-го октября 1923; ПР, 122-123):

[...] Платных теснот
Ночных - блаже вода!
Вода - глаже простынь!
Любить - блажь и беда!
Туда - в хладную синь!

Когда б в веры века
Нам встать! Руки смежив!
(Река - телу легка,
И спать - лучше, чем жить!)

Любовь: зноб до кости!
Любовь: зной до белá!
Вода - любит концы.
Река - любит тела.

66. В других, близких по времени написания, текстах Цветаевой трава соотнесена с внебытовым уровнем ее мира, с потусторонне-онейрической сферой. Например: *Когда же, Господин...* (22-го -

23-го июня 1922; ПР, 12):

Как под упорством уст
Сон - слушала - траву...
(Здесь, на земле искусств,
Словесницей слыву!)

Весна наводит сон. Уснем... (5-го апреля 1923; ПР, 72-73) из цикла *Провода*:

[...] О, печаль
Плачущих без плеча!
[...]
О том, что тише ты и я
Травы, руды, беды, воды...

Мореплаватель (12-го июня 1923; ПР 93-94):

Закачай меня, звездный челн!
Голова устала от волн!
[...]
Положите меня меж трав и хвой,-
Голова устала от войн...

Занавес (23-го июня 1923; ПР, 97):

Тайна занавеса! Сновиденным лесом
Сонных снадобий, трав, зерн...

И стихотворение *Прокрасться...* (14-го мая 1923; ПР, 90):

А может, лучшая победа
Над временем и тяготеньем -
Пройти, чтоб не оставить следа,
Пройти, чтоб не оставить тени

На стенах...

[...]

Распасться, не оставив праха

На урну...

может быть - обманом

Взять? Выписаться из широт?

Так: Временем как океаном

Прокрасться, не встревожив вод...

67. В свете приведенных в примечании 66 контекстов для *травы* и *води* любопытно отметить, что в этот же период творчества аналогично толкуется у Цветаевой и *нежность*.: *Рано еще не бить!*... (19-го июня 1923; ПР, 95):

Рано еще - не быть!
Рано еще - не жечь!
Нежность! Жестокий бичь
Потусторонних встреч.

Как глубоко ни льни -
Небо - бездонный чан!
О, для такой любви
Рано еще - без ран!

Нежность, как видно, родственна у Цветаевой упокоению, умиротворенности, означаящим в свою очередь состояние за пределами

мира сего, состоянию (взаимо)растворенности в мировом потоке. В пределах же мира сего она имеет форму неистовой страсти, неутолимости и изнурительной борьбы за партнера, за овладение им до конца. В этом контексте упоминание *Нег* в стихе 19 должно, таким образом, читаться как знак выхода из земного воплощения, как переход в "потустороннее бытие" (кстати, вслед за этим речь уже о *волосах* и истончении плоти до *ткани*, предвещающий эпизод - отрешение от себя бывшей).

По отношению к Магдалине небезынтересно отметить и теологическое толкование нежности. Согласно ему нежность соотносится с материнским чревом и его более древними представлениями типа земных недр. Это толкование проливает свет на весьма неожиданное упоминание *ямы* в финальной строфе триптиха. См. статью "нежность" ("nežnost") В: Xavier LÉON-DUFOUR, *Rječnik biblijske teologije*. Zagreb 1969, с.710; в русском варианте см. стр. 559-560 и 66-67 (*Словарь библейского богословия*, Под ред. Ксавье Дюфура и др., Брюссель 1974; статьи: "Благоутробие" и "Милосердие").

68. В терминах биомеханики и физиологии движений их можно определить как кинематические установки-программы. Интересно, что у Цветаевского Я они чаще всего не получают никакого внешнего выражения (не становятся физическими или механическими движениями) и указывают только на внутреннее предельно динамизированное, напряженное состояние Я (они, так сказать, внутрителесны). Таков, например, статус глаголов *влеклась*, *стлалась* (в стихах 9-11) или *стелюсь* (стих 21), где "локомоция" (передвижение) или "распростирание" вовсе не осуществляются. Такова и лексика метаморфоз в примерах, приведенных в примечании 28. Осуществляемые, "овнешненные" движения моделируют у Цветаевой, главным образом, инертный, косный, бескачественный уровень мира. Ему предпосылаются и "локомоционные" движения и средства (что понятно, так как только этот уровень ее мира обладает физической протяженностью, пространствами и расстояниями; см. примечание 36; как таковая пространственность и расстояния преодолеваются у Цветаевой при помощи подмены всего пространства самим Я или при помощи его поглощения в себя).

Если говорить о "языке линий" у Цветаевой (см.: О.Г. РЕВИЗИНА, "Структура поэтического текста как доминирующий фактор в раскрытии его семантики", ук. соч., с. 59 и след. а также примечание 27 на с. 65), то его удобнее называть "языком кинемограмм", в котором легко вычлениаются по крайней мере три следующих категории: кривое, прямолинейное и "спиралевидное". Кривым моделируется неприемлемый косный уровень мира. Ср. в *Други! Братственный сонм!*... (17-го сентября 1922; ПР, 33) из цикла *Дерева*.

Древа вещая весть!
Лес, вещающий: Есть
Здесь, над сбродом кривизн -
Совершенная жизнь:

Где ни рабств, ни уродств,
Там, где все во весь рост,
Там, где правда видней:
По ту сторону дней...

Прямолинейным, что видно и по данному фрагменту, - сакральный уровень Цветаевского мира. Спиралевидным - постулируемая форма бытия, со всеми инобытиями-метаморфозами самого Я включительно. Ср. хотя бы в первом стихотворении из цикла *Поэты* (8-го апреля 1923; ПР, 77-78):

Поэт - издалека заводит речь.

Поэта - далеко заводит речь.

Планетами, приметамы, окольных
Причт рытвинами... Между да и нет
Он даже размахнувшись с колокольни
Крюк выморочит... Ибо путь комет -

Поэтов путь. Развеянные звенья
Причинности - вот связь его! [...]
[...]

Он тот, кто смешивает карты,
Обманывает вес и счет,
[...]

- ибо путь комет

Поэтов путь: жжя, а не согревая,
Рвя, а не возвращая - взрыв и взлом -
Твоя стезя, гривастая кривая,
Не предугадана календарем!

Здесь, кстати, примечательно, что в иных случаях отрицаемый признак *кривая* в этом дополнительно помечен Цветаевской дополнительной "кинемограммой" *г р и в а с т а я*, сообщающей пути поэта характер своеобразной волны (ср. хотя бы в *Магдалине* *Л и в н и в о л о с* или в *Кто создан из камня, кто создан из глины...* параллель *Я - брэнная пека морская - кудри беспутные*).

Такая дифференциация (намеченная здесь всего лишь схематически) имеет глубокие основания в остальных свойствах поэтической системы Цветаевой. Кривое соотносится с дискретностью, членимостью (ср. примечания 14 и 19); прямолинейное - со сплошным, нечленимым, единым; спиралевидное или волнообразное - с деятельным, живым, способным к метаморфозам и воскресаниям. С точки зрения визуальных искусств, кривое толкуется как наиболее трудная и "искусственная", "сверъестественная" линия, волнистое - как наиболее "естественное". Более того: изогнутая линия передает усилие, напряжение или умиротворение. Такова, кстати, дифференциация изогнутых "кинемограмм" у Цветаевой: восходящих, знаменующих усилие, внутреннюю энергию, что часто отражается обильными у нее приставками "вз-"; и нисходящих, которые означают упокоение, умиротворение и обычно ведут в запредельные онейрические локусы. Вряд ли поэтому ее внутрисловесные "рисунки" родственны экспрессионистской графике. Если искать такие соответствия, то они ближе всего к модерну (*Secessionstil*).

И еще одно замечание. Выбор прямолинейного движения для сакрального мира и не-прямолинейного для остальных форм бытия согласуется с древней теологической мыслью, по которой прямолинейное движение было присуще Божественному началу (Божественному свету), а круговое - для креатур. С этой точки зрения дифференциация Я и Ты в первых двух стихотворениях по признаку 'круговых' и 'горизонтальных' движений (стихи 10 и 19-21) и 'прямолинейного' и 'вертикального' (стихи 24 и 30: *встань, сестра!* и *вперяя зрак*) имеет также и глубокий теологический смысл. Как синтез обоих признаков, как примирение и объедине-

ние обоих начал (Божественного и креатурного) может читаться тогда переход Я-Магдалины на спиралевидное движение (стихи 41-42 и 50-51). См. М. Ф. МУРЬЯНОВ, ук. соч., с. 177; Rudolf ARNHEIM, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version.* Universit of California Press, Berkley and Los Angeles 1974, pp 162-217 (IV: Growth).

69. Ср. возникшее за месяц до Магдалины стихотворение *Наклон* (28-го июля 1923; ПР, 105), где *наклон* интерпретируется, в частности, как тяготенье к родственному или соположенному:

Материнское - сквозь сон - ухо.
 У меня к тебе наклон слуха,
 Духа - к страждущему: жжет? да?
 [...]
 Звезд к земле (родовая тяга
 звезд к звезде!) [...]
 [...]
 У меня к тебе наклон крыл,
 Жил... К дуплу тяготенье совье,
 Тяга темени к изголовью
 Гроба, - годы ведь уснуть тщусь!
 У меня к тебе наклон уст
 К роднику...

в свете же наблюдений, изложенных в примечании 68, *наклон* Христа можно понимать и как переход с прямолинейного на спиральное и совпадение с "кинемограммой" Магдалины; а также как склонность раствориться в ней (см. толкование *нежности* в примечании 67).

70. Заметим, что после стиха 21 *ткань* нигде больше не упоминается, а подразумеваемая в стихах 40-42 получила вид *волны тела*. Эквиваленция "вода - одеяние" имеет свое основание в библейском контексте. См. Притчи Соломоновы, гл. 30: 4: "кто завязал воду в одежду?". А в чисто Цветаевском - см. *Так. захиво раздав...* (7-го октября 1922) и ПР, 48) из цикла *Бог*:

Шагом Семирамиды,
 Спускающейся в пруд
 Лестницей трав несмятых,
 И знающей, что ждут
 Ризы - прекрасней снятых

По выходе из вод...

Поэтому *без льна* позволительно читать как "без какой-либо материальности". Тогда от Магдалины сохранялась бы только 'пеленающая, овладевающая' сущность.

71. Будучи пневмо-акватической сущностью, состоящей из *мастей* и *воды* заключив в себя Ты-Христа (стихи 35-42) она сама стала христофоричной, т.е. *миром* (см. примечание 60). Отсюда отказ *К чему мне миро?* относится, вероятнее всего, к материальному атрибуту, отчуждаемому от Магдалины. Кроме того имя *Мироносица* созвучно с Цветаевской умиротворяющей уст-*Упокоительницей* (в финале стихотворения *Не черно книжница! В белой книге...* - см. выдержку в примечании 28). Переименование Магдалины сначала на

Милую, а затем на Мироносицу (см. стихи 31, 34 и 49) и этим самым установление непосредственной связи с миром приводит на память аналогичный прием в *Песне Песней*, где имя ТЫ (по имени не названного) толкуется как миро: "От благовоения мастей твоих имя твое, как разлитое вино миро; поэтому девицы любят тебя. [...] Мирровой пучок - возлюбленный мой у меня; у груди моих пребывает". *Песни Песней Соломона*, гл. 1: 2, 12. Как говорит М.Ф. МУРЬЯНОВ (ук. соч., с. 195), "Сравнение имени с 'излиянным миром' по русски не звучит, оно имело смысл в древнееврейском подлиннике, где художественный эффект достигался созвучием:

šāmān	šemāka	shelomo	shulammit
миро	имя твое	Соломон ("умиротворяющий")	Суламифь ("умиротворенная")".

Этот контекст, думается, весьма значим для эротического плана триптиха *Магдалина*.

72. Такой генезис слез учитывается у Цветаевой в стихотворении *Балкон* (30-го июня 1922; ПР, 16):

Стиснутое в руке комочком -
 Чтб: сердце или рвань
 Батистовая? Сим примочкам
 Есть имя: - Иордань.

И лишь теперь полностью проясняется смысл пропуска слез в первом стихотворении - они появляются после получения "воды живой" от ТЫ и, видимо, этой "водой живой" и понимаются у Цветаевой (см. примечания 32, 41, 48 и 59).

73. J. E. CIRLOT, *A Dictionary of Symbols. Second Edition*. Op. cit., p. 134 ("Hair (Body-Hair)"). Связь волос с сущностью (глубинным внутренним светом), с душой (волосы как вместилище души), с созидательной энергией (как вместилище жизни), благоприятствованием возрастанью (в духовном и даже физическом смысле) и, что в данный момент для нас существенно, - с листвою, солнечными лучами и дождем на широком материале показана в статье *HAIR* в энциклопедическом словаре *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols* by Gertrude JOBES, The Scarecrow Press Inc., New York 1961, pp. 709-711.

74. Paul EVDOKIMOV, *Prawosławie*. Op. cit., s. 307.

75. Если яму рассматривать в контексте предыдущих песков и глины, то от них сохраняется в ней признак 'поглощающей утробы' (см. примечание 105; а также 2.2.2.-2.2.8.) и признак эротического начала. Последний хорошо прослеживается по следующему контексту глины у Цветаевой: *Неподражаемо лжет жизнь...* (8-го июля 1922; ПР, 18):

В белую книгу твоих тишин,
 В дикую глину твоих "да" -
 Тихо склоняю облом лба:
 Ибо ладонь - жизнь.

Удостоверись - повремени!... (12-го июля 1922; ПР, 20):

Нет, руки за голову заломив,
 - Глоткою соловьиной! -
 Не о сокровищнице - Суламифь:
 Горсточке красной глины!

Но тесна вдвоем ... (8-го августа 1922; ПР, 27):

До начальных глин
 Потупляя слух -
 Над источником,
 Слушай-слушай, Адам,
 Что проточные
 Жилы рек - берегам:

Так - через связь с глиной - подготовлен в яме смысл первоначала и любви. Яма, естественно, у Цветаевой амбивалентна. Это и "могила" и "чистилище", способное возродить. Первые варианты нам уже знакомы, теперь приведем несколько выдержек на второе: *Есть некий час - как сброшенная кляха...* (15 апреля 1921; ИП, 170) из цикла *Ученик*:

И колос взрос, и час веселый пробил,
 И жерновов возжаждало зерно.
 Закон! Закон! Еще в земной утробе
 Мной воделенное ярмо.

Под шалью (8-го ноября 1924; 132):

Женщина, яму какую вырыла
 И заложила дерном?
 [...]
 Женщина, что у тебя под шалью?
 - Будущее!

Сивилла (5-го августа 1922; ПР, 24-25):

Сивилла: выжжена, сивилла: ствол.
 Все птицы вымерли, но бог вошел.
 [...]
 И вдруг, отчаявшись искать извне:
 Сердцем и голосом упав: во мне!
 Сивилла: вещая! Сивилла: свод!
 Так Благовещенье свершилось в тот
 Час не стареющий, так в седость трав
 Бренная девственность, пещерой став
 Дивному голосу...
 - так в звездный вихрь
 Сивилла: выбывшая из живых.

Ср. еще примечание 59.

76. Paul EVDOKIMOV, *Prawosławie*. Op. cit., s. 136.

Ср. аналогичную мысль у Флоренского: "София - это истинная Тварь или тварь во Истине - является п р е д в а р и т е л ь н о как н а м е к на преображенный, одухотворенный мир, как незримое для других явление горнего в дольном. Это откровение совершается в личной, искренней любви двух - в дружбе, когда любящему дается п р е д в а р и т е л ь н о, б е з п о д в и г а нарушение самоощущения, снятие граней Я, выхожде-

ние из себя и обретение своего Я в Я другого - Друга. Дружба, как таинственное рождение Ты, есть та среда, в которой начинается откровение Истины". Свящ. Павел ФЛОРЕНСКИЙ, *Столы и утверждение Истины*. Москва 1914, с. 391-392 (цитирую за: Р. ТИМЕНЧИК, ук. соч., с. 317).

77. Paul EVDOKIMOV, *Prawosławie*. Op. cit., s. 127.
78. *Матфей*, гл. 27: 55-56; *Лука*, гл. 8: 2; *Марк*, гл. 16: 9.
79. *Марк*, гл. 16: 9.
80. См. примечания 26, 27, 32.
81. Вряд ли случайно ей отведено такое почетное место в финалах *Евангелий*: *Марк*, гл. 16: 1-10; *Иоанн*, гл. 20: 1-18; *Матфей*, гл. 28: 1-10; ср. также: *Лука*, гл. 24: 9-10. Не случайно, видимо, у *Иоанна* (гл. 20: 15) она не сразу узнает воскресшего Христа и принимает его поначалу за с а д о в н и к а. И вряд ли случайно так сильно распространились и привелись ее отождествления с другими Мариями, в особенности с сестрой Лазаря.
82. По тексту она и *ливни* и *яма*, т.е. и верх и низ, а кроме того еще и ограждение-*стена*, что и в разных мифологиях и у самой Цветаевой истолковывается эквивалентно границе мира - горизонту. Ср. в *Раковине* (31-го июля 1923; ПР, 106-107):

Спи! Застилая моря и земли
Раковиною тебя объемлю:

Справа и слева и лбом и дном -
Раковинный колыбельный дом.
[...]
Жемчугом выйдешь из бездны сей.
[...]

Матери каждая пытка в пору,

В меру... Лишь ты бы, расторгнув плен,
Целое море хлебнул взамен!

Или более эксплицитно, но в более позднем цикле *Стихи сироте* (21-24 августа 1936; ИП, 318-319):

Обнимаю тебя кругозором
Гор, гранитной короной скал.
[...]

Феодалного замка боками,
Меховыми руками плюща -
[...]

... И рекой, разошедшейся на две -
Чтобы остров создать - и обнять.

Всей Савойей и всем Пьемонтом,
И - немножко хребет надлома -
Обнимаю тебя горизонтом
Голубым - и руками двумя!

83. Эти смыслы совпадают с наиболее архаичными пониманиями жизни, смерти и земли. Ср.: Ольга М. ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*. Москва 1978, с. 72 и след. (работа: *Введение в теорию античного фольклора. Лекции*. - Лекция XII и след.).

84. Ср.: С.С. АВЕРИНЦЕВ, "Мария". - *Мифы народов мира. Энциклопедия. Том 2.* Москва 1982, с. 114: "[...] Мария - как бы невинная Ева, пришедшая исправить дело 'падшей' Евы; в ней снимается проклятие, постигшее за вину человека мир природы ('землю' - *Бытие*, 3, 17-18), а потому с ней соотносено вовлечение природной жизни и космических циклов в сферу христианской святости (православное песнопение 'всех стихий земных и небесных освящение', 'всех времен года благославление'). Неортодоксальное заострение этого ортодоксального мотива в художественной литературе - слова персонажа Достоевского 'богородица - великая мать сыра земля есть'". Ср. также примечание 59. Кроме того следующее замечание денберг (ук. соч., с. 528 в примечании 81): "Евангельская блудница Мария - остаток бывлой культовой роли Марии-Матери". Там же отсылка к литературе оговаривающей семантическое тождество "двух метафор 'блудницы' и 'матери'": И.Г. ФРАНК-КАМЕНЕЦКИЙ, "Вода и огонь в библейской поэзии". - *Яфетический сборник. Том 3.* Ленинград 1926, с. 152; О.Г. ФРЕЙДЕНБЕРГ, "Миф об Иосифе Прекрасном". - *Язык и литература. Том 8.* Ленинград 1932, с. 147.
85. Е.Г. РАБИНОВИЧ, "Богиня-Мать". - *Мифы народов мира. Энциклопедия. Том I.* Москва 1980, с. 178.
86. Там же, с. 179. Ср. замечание Фрейденберг, что "сын богини-матери был всегда и ее возлюбленным, как Таммуз для Иштари, Адонис для Афродиты и т.д.". Ольга М. ФРЕЙДЕНБЕРГ. *Миф и литература древности*, ук. соч., с. 528, примечание 81 к статье "Въезд в Иерусалим на осле (Из евангельской мифологии)".
87. Ср. в ук. соч. Фрейденберг *Введение в теорию античного фольклора*, в *Лекции XIII*: "[...] образ 'матери' возникает неподалеку от 'отца', от охотника-тотема. Ее, 'мать', так и приходится помещать при самом возникновении родового общества, в начале земледельческой эпохи. [...] Этим, может быть, объясняется и то, что все 'охотницы' типа Дианы считаются 'сестрами' и 'девами', то есть лишены и родовых и плодородящих черт; 'владычицы', напротив, уже 'матери' в земледельческом смысле. [...] Уже 'смерть' не единоборствует с 'жизнью', небо-тотем - с преисподней-тотемом: 'смерть' есть 'рождение' в смысле произрастания, и 'небо' заглушается 'землей', доминирующим теперь образом. Земля, растения, все, что рождает земля, умирает-произрастает. 'Дети' - это не светила новые, а цветы, злаки, плоды, юные животные. Они умирают в земле и рождаются землей, женским лоном. Смерть и рождение как отвлеченные понятия отсутствуют; их заменяет образ 'преисподней' (земли) - 'матки'. Женщина 'умирает' - значит, 'рождает' и 'рождается'" (с.78).
88. Е.Г. РАБИНОВИЧ, ук. соч., с. 179-180.
89. Кроме отмечавшихся в данной и других работах здесь хотелось бы обратить еще внимание на то, что цветаевское Я бывает также и воинственно и обладателем города. Ср., например, *Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес...* (15 августа 1916; ИП, 108):

Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес,
Оттого что лес - моя колыбель, и могила - лес,
Оттого что я на земле стою - лишь одной ногой,
Оттого что я о тебе спю - как никто другой.

или цикл *Стихи о Москве*, знаменательная уже самим своим заглавием поэма *Царь-Девуца* и многие другие. Аналогично моделируются у Цветаевой и многие ее герои - персонажи или персонификации, но тогда, как правило, они - двойники Я, хотя и не всегда Я с ними идентифицируется.

90. В случае 'базарного локуса' наименее существенна ассоциация с изгнанием из храма Иисусом торговцев (ср. *Матфей*, гл. 21: 12-14). Существеннее нечто другое: откровенная враждебность Цветаевой к этому локусу. Ср. хотя бы знаменитое

Гора горевала о том, что врозь нам
Вниз, по такой грязи -

В жизнь, про которую знаем все мы:
Сброд - рынок - барак.

из *Поэмы Горы* (1-января - 1 февраля 1924; ИП, 447). В рамках Цветаевской системы 'базарное' соотносится с 'дроблением' и 'измельчанием', с растратой 'целостного' (см. примечания 14 и 19). А за этим стоит более древнее и еще более глубокое осмысление 'торговли' как 'обмена' или 'потери' сущности, давнее потом образ мены неба и преисподней в весах (см.: Ольга ФРЕЙДЕНБЕРГ, "Введение в теорию античного фольклора", *ук. соч.* с. 68-70, *Лекция XII*). В случае *Магдалины* отказ от 'базарного локуса' и есть тот переломный момент, с которого Я меняет свою сущность, а точнее - обретает ее вновь. Очищению, так сказать, "сакрализации" подлежит теперь и блуд Магдалины: он уже не 'растрата сущности' (не 'торговля'), а проявление 'животворящей сущности'. Ср. показательную в этом плане оппозицию "лавочки-распутные" в 9 и 10 частях *Поэмы Горы* (там же, с. 448-449):

Пока можешь еще - греши! -
Будут лавочки на отдыхе
Пережевывать барыши,
[...]
Дочь, ребенка расти внебрачного!
Сын, цыганкам себя стравив!

91. Ольга М. ФРЕЙДЕНБЕРГ, "Въезд в Иерусалим на осле", *ук. соч.* с. 494-495.

92. Там же, с. 495 и след.

93. Там же, с. 496.

94. Там же, с. 521.

95. Ср.: *Матфей*, гл. 4: 1-12, гл. 26: 6-13; *Иоанн*, гл. 12: 2-3

96. *Матфей*, гл. 21: 7-8. Ср. также: *Марк*, гл. 11: 7-8; *Лука*, гл. 19: 35-36; *Иоанн*, гл. 12: 12-15.

97. Ср. почти буквальное воспроизведение этой схемы у Цветаевой: *Из рук моих...* (31 марта 1916; ИП, 79) из цикла *Стихи о Москве*:

Из рук моих - нерукотворный град
Прими, мой странный, мой прекрасный брат.
[...]
И встанешь ты, исполнен дивных сил...
- Ты не раскаешься, что ты меня любил.

Терпеливо, как щепень бьют... (27 марта 1923; ПР, 72) из цикла *Провода*:

Буду ждать тебя (пальцы в жгут -
 Так Монархини ждет наложник)
 [...]
 Скрип полозьев, ответный скрип
 Двери: рокот ветров таежных.
 Высочайший пришел рескрипт:
 - Смена царств и въезд вельможе.
 И домой:
 В неземной -
 Да мой.

Дополнительно ср. еще стихотворение *Я - страница твоему перу...* (10 июля 1918; ИП, 130):

Я - страница твоему перу.
 Все приму. Я белая страница.
 Я - хранитель твоему добру:
 Возращу и возвращу сторицей.
 Я - деревня, черная земля.
 Ты мне - луч и дождевая влага.
 Ты - Господь и Господин, а я -
 Чернозем - и белая бумага!

Частичный разбор этого стихотворения см. в: Е.Г. ЭТКИНД, "Опыт о местоимении в системе поэтической речи". - *Поэтика и стилистика русской литературы*. Ленинград 1971, с. 406-407. Ср. еще цитированное в примечании 82 *Обнимаю тебя кругозором...*

Как видно, и во внешнем, мифологическом, контексте, и в собственно Цветаевском превращение Я в *ткань* и затем сравнение Я с пространственной протяженностью, а уже - с *землей* или местностью (*городом, деревней*), понимаемой в категориях плодородия-творчества и взращивания-воскрешения в последнем примере.

98. Знаменательны в этом отношении заключительные слова данного эпизода (стих 24): *в с т а к в, сестра!* Теперь *встань* может читаться как возобновление равносущности Я по отношению к ТЫ (ср. примечание 90). Об эквивалентности понятий "встать" и "исцелиться" и "воскреснуть" см. в ук. соч. Фрейденберг (с.527, в примечании 62).
99. Ольга М. ФРЕЙДЕНБЕРГ, ук. соч., с. 499.
100. *Там же*, с. 499.
101. *Там же*, с. 502-503.
102. *Там же*, с. 514-522.
103. Теперь, в этом контексте, определение *красная* по отношению к *глине*, куда устремлен зрак ТЫ (стихи 29-30) может читаться как знак "воскресения", а не только "зноя" или "жажды". Просьба же ТЫ имеет и еще одно обоснование: в древних мифологиях мужское божество, мужское начало, как правило пассивно, а активность предпосылается его женскому соответствию, женскому началу. "Мы не знаем мифов об умирающих и воскресающих женщинах, а только о мужчинах. У женщин 'воскресение' заменено мета-

форой 'родов' и 'рождений'. Рождая, женщина рождается. Ее лоно - земля, могила, сосуд, яма. Я обращаю на это внимание. 'Роды' и 'рождение' - более древние метафоры чем метафора 'воскресения', хотя означают то же, что и та". Ольга М. ФРЕЙДЕНБЕРГ, *ук. соч.*, с 78 ("Введение в теорию античного фольклора. Лекция XIII).

104. "Дар, дарение" - еще одна и, так сказать, прямая противоположность "торговли" у Цветаевой. (см. примечание 90). Обе восходят к общему признаку 'мены сущностей', с тем, что "дар" предполагает полную ее отдачу, тогда как "торговля" - измельчание, растрату и окончательную потерю сущности, сопричастность смерти-небытию. "Дар, отдача" - один из путей в идеальное Цветаевское инобытие, часто, как это имеет место и в *Магдалине*, - в рассеянное или растворенное в мировом потоке состояние. Ср. в *Но тесна вдвоем...* (8-го августа 1922; ПР, 29):

Даже самый прах
Подари ветрам!

105. Здесь необходимо сделать одно серьезное уточнение. Связь с 'землей-могилой' Цветаевского Я очевидна и повсеместна, и это мы отмечали уже не раз. Надо, однако, подчеркнуть, что эта 'земля-могила' особая, только внешне сходная с 'могилой-гробом'. Первой свойственно **в о з р о ж д а т ь**, она - локус периодических умираний-воскресений. Вторая же безжизненна и знаменует небытие, ничто, косную безжизненную и смертоносную материальность. Поэтому Цветаевское Я никогда не становится 'могилой-гробом', хотя поверхностно может ей и уподобляться (ср. хотя бы цитированные в примечаниях 33 и 65 *Чем окончился этот случай...* и *Сахара*).

106. О различиях между жертвой огня и жертвой земли ср. в *ук. соч.* Фрейденберг ("Введение в теорию античного фольклора. - Лекция XVI), с. 90-91: "Жертва - это огонь, световое животное. Но жертва-огонь имела свою параллель в жертве-земле. В этом, втором образе, однако, другая смысловая основа. Это, говоря по-настоящему, уже не 'жертва': тут нет ни 'жизни', ни 'жранья', ни 'жгучести' (огня), а потому нет и 'жертвы'. [...] Тут надо вспомнить, что мы имеем дело с сознанием, которое повторяет образы и воспроизводит их в действии: 'сожигание' и 'еда' - разные метафоры 'жизни', а 'земля' и 'зарывание' передают 'смерть'. [...] Итак, жертва (жизнь) огня - сожжение, жертва земли - зарывание". Так, кстати, может обосновываться устойчивая Цветаевская оппозиция "сожжение - бытовое захоронение" (и ее вариант "костер - могила"), отмеченная нами в 1.2.5. и в примечаниях 13 и 14. Так по всей вероятности, объясняется и "противоречивость" Цветаевского Я, когда в одних текстах оно сильнее уподобляется 'могиле-гробу', а в других 'огню (тоже истребительному)' или иным "растворяющим" стихиям. Имея характер 'родящего' начала это Я по необходимости вынуждено и 'нести смерть'. И если читать Цветаеву единичными стихотворениями, а не как единый текст, то тогда именно и может возникнуть впечатление "противоречивости" ее Я. Могила-гроб, зарывание в землю имеют место у Цветаевой в принципиально отвергаемом ею косном мире, но тогда они получают статус отчужденных от Я объектов.

Огонь и Бог неоднократно отождествляются у Цветаевой эксплицитно. Ср. *Это пепла сокровищ...* (27-го сентября 1922; ПР.

42):

Значит Бог в мои двери -
Раз дом сгорел!

Не удушенный в хламе,
Снам и дням господин,
Как отвесное пламя
Дух - из ранних седин!

Более того: по образцу божества-огня моделируется и само Я. Ср.:
Пожирающий огонь - мой конь... (14 августа 1918; ИП, 132):

Пожирающий огонь - мой конь.
Он копытами не бьет, не ржет.
Где мой конь дохнул - родник не бьет,
Где мой конь махнул - трава не растет.

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

И это Я-божество-огонь, как и мифологическое божество-огонь,
нуждается в жертве огня - ср. *Что́ другим не нужно - несите
мне!...* (2 сентября 1918; ИП, 135):

Что́ другим не нужно - несите мне!
Всё должно сгореть на моем огне!
Я и жизнь маню, я и смерть маню
В легкий дар моему огню.

[...]

Пламень - пышет с подобной пищи!
Вы ж восстанете - пепла чище!

Птица-Феникс - я, только в огне пою!
Поддержите высокую жизнь мою!
Высоко́ горю - и горю дотла!

[...]

Высоко несу свой высокий сан -
Собеседницы и Наследницы!

107. Ср. хотя бы цитированное в примечании 106 *Что́ другим не нужно -
несите мне!...*, где самосожжение обеспечивает Я внеземную ви-
сокую жизнь и равносущность божеству (ср. заключительные слова
Собеседница и *Наследница*, данные с прописной буквы; кроме того
здесь явственно звучит мотив совместной пищи как тотемистичес-
кого единения).

108. Ср. хотя бы *Быть мальчиком твоим светлоголовым...* (15 апреля
1921; ИП, 169) из цикла *Ученик*:

Быть мальчиком твоим светлоголовым, -
О, через все века! -
За пыльным пурпуром твоим брести в суровом
Плаще ученика.

[...]

...И - дерзновенно улыбнувшись - первым
Взойти на твой костер.

109. Как показывают приводимые примеры, губителен и огненный вариант
Цветаевских персонажей. Но он "губителен" иначе - не облакает

в бrenную и смертную плоть, а истребляет ее, переводя в бессмертное рассеяное состояние, приобщает к высшей жизни, к непреходящей форме бытия. Огонь "поедает", а не "вовлекает" для нового рождения. Он лишен признаков "порождения", зато в нем сильно выражен признак "единения", "родства". Зная это свойство огня, легко теперь понять, почему тут *Родная кровь отшатывается*: она предполагает только сожжение и не дает возможности Я реализовать своей "порождающей" сущности, лишает ее - говоря словами Фрейденаберг - "родовых и плодородящих черт" (см. выдержку в примечании 87). И это - закономерность у Цветаевой. Там, где речь о высшей форме бытия, о бессмертии, о идеальной гармонии, - там речь и об огне во всяких его формах и, самое важное, о равенстве, равносущности в различных вариантах: братьях, сестрах, братствах, ученичестве, дружбе, обожествлении. См., в частности, в *Други! Братственный сонм!*... (17-го сентября 1922; ПР, 33) из цикла *Дерево*:

В огромном таборе дружб
Собутыльница душ
Кончу, трезвость избрав
День - в тишайшем из братств.

Ах, с топочущих стогн
В легкий жертвенный огонь
Рощ! В великий покой
Мхов! В струение хвой...

Древа вещая вестъ!
Лес, вещающий: Есть
Здесь, над сбродом кривизн -
Совершенная жизнь:

а также примеры в примечаниях 13, 14, 97, 106, 108. С этой точки зрения первое стихотворение *Магдалины* принципиально не может считаться законченным из-за появления в финале слова *сестра!* (См. примечание 1).

"Ц А Р Ь Д Е В И Ц А"

Вряд ли будет преувеличением сказать, что самый глубокий, исходный пласт Цветаевской поэтической системы наиболее эксплицитно выражен в поэме-сказке *Царь-Девница*.¹ С предельной четкостью он раскрывается как на уровне ее сюжета и состава персонажей, так и на уровне семантики. Эта четкость, однако, проистекает не от какой-либо метапоэтической установки в поэме (данное явление здесь вообще не имеет места), а оттого, что тут выведена та народная (или шире - мифологическая) глубинная основа, на которой покоится вся Цветаева.

По своей структуре поэма очень проста, как всякая сказка, но ее мифологический заряд, как и сказки, требует соответствующих разъяснений. Поэтому, думается, проще всего будет начать с разбора не сюжета, а персонажей.

1. ПЕРСОНАЖИ.

Мир поэмы не перенаселен, но и не так уж пустынен. Есть здесь Царевич, его отец - подземный Царь, вторая жена Царя - Мачеха Царевича, их воинство. Есть здесь Царь-Девница и ее войска со своей генералицей. Есть, кроме того, персонифицированный Ветер, есть Море и есть еще воздушные и морские обитатели. Все они так или иначе соотнесены в первую очередь с Царевичем, и с ним именно связана вся их "сюжетная" активность. Поэтому вопреки заглавию поэмы ее центральным персонажем является скорее именно он, чем Царь-Девница.

Царевич - персонаж самый странный. В отличие от остальных ему чужда какая-либо активность и какое-либо влечение. На протяжении всех событий поэмы он пребывает в бездеятельном, сонном состоянии. Полная отрешенность от "мира сего" дополнительно углубляется его пристрастием играть на гуслях (ср. 354) и к прогулкам по морским зыбям на парусной лодке (ср. 386; 414). Разгадка его странностей кроется, несомненно, в его происхождении, в генетике, а точнее - в родителях: Царе и первой его жене, т.е. матери Царевича.

1.1. ЦАРЬ

В сюжетном отношении Царь - персонаж по крайней мере второстепенный: с ним не связано ни одно из событий поэмы. Даже совершаемый им обряд бракосочетания сына, Царевича, со своей второй женой, Мачехой Царевича, - не столько событие с его участием, сколько еще одна характеристика его самого. Зато в семантическом строе поэмы он занимает едва ли не главное место: в нем в первую очередь кроется ключ к пониманию мира поэмы вообще и образа Царевича в частности.

Это отнюдь не значит, что он семантически сложен. Наоборот - он прост, и даже моносемантичен. Дело только в том, что это не привычный моносемантизм, а мифологический. И одно - моносемантизм, и другое - мифологизм, ярко выражены в оформлении его образа, и уже с первого с ним "знакомства" (*Ночь вторая*, 371-374):

Сидит Царь в нутре земном, ус мокрый щипет,
Озирается кругом - чего бы выпить?
Уж питó-питó, - полцарства прóпито!
А всё как быдто чегой-то не дóпито.

Как боярышни пред грозным пред отцом,
Вкруг него всё чарочки кольцом.

Тут и турецкие, тут и немецкие,
Архиерейские да венецейские...

"Быстрее глоточки моей,
Ей-ей, вы сохнете!
Пью не напьюсь, лей не жалея,
А все пустехоньки!" (371)

1.1.1. По своей локализации ("в нутре земном") он - Царь подземный, властелин подземного царства, или, согласно мифологической терминологии, властелин преисподней ("полцарства прóпито!"). Последнее станет очевидностью в свете других его свойств, а пока существенно то, что он локализован в глубинах и в замкнутом пространстве ("в нутре").

1.1.2. И по локализации ("в нутре земном") и по своему внешнему облику он - существо хтоническое, терморфоэ. В приведенном фрагменте об этом свидетельствуют "ус мокрый" и глагол "щипет", а позже - настойчивое упоминание в связи с ним красного цвета и разных животных и насекомых.

а. Из насекомых непосредственно и косвенно упоминаются в поэме клоп, комар, паук, муха и пчелы.

Пчелы в этом ряду занимают особое место - их упоминание при-

звано указывать на мистификаторство подземного мира и на мир ему противостоящий: то, что слышит Царевич принимая за гуд пчел, оказывается, исходит от "слюнки" (поцелуя Мачехи):

Не морской, не гусельный:
Пчелиный - гуд.

[...]

Нет, не пчелки розанам
Ведут дозор.
То с печатью грозною
У слюнки - спор. (410)

К Царю, правда, эта сцена прямого отношения не имеет. Но косвенно соотнесена и с ним - через причастность к аналогичной ему Мачехе и к подземному локусу вообще, с одной стороны, а с другой - через явную связь мнимых пчел со "слюнкой", т.е. с 'мокротой'.

Значительно больше связей с образом Царя в случае упоминаний о пауке. Прежде всего он - одна из личин "шептуна" или "дядьки" стерегущего Царевича, притом наиболее вредоносная: он - "крестовик", "теремной" и "мушиная кровь" (415). В этом случае с Царем его роднит как принадлежность к замкнутому локусу (Царь пребывает в "нутре" и к тому еще в "шатре", а этот - "теремной"), так и 'кровожадность' (этот - "мушиная кровь", Царь же сравнивается с клопом: "Лик - шар сургучовый, краснее клопа"; 400).

В другом месте "дядька"-паук однозначно связан с 'мокротой':

Размахнулся всею силой рук:
Ан уж нету старика - паук!

Как притопнет, поглядев вострб:
Ан уж нету паука - мокро! 428

Интереснее всего, однако, то, что и этот паук подключен к сквозной комариной теме подземного царства:

И тоненько так, комарьей струной:
"Не простой я паучок, - теремной!" (415)

В основном тексте поэмы комариная тема в образе Царя почти незаметна - она замаскирована упоминанием Камаринской:

- Эй, холопы, гусяра за бока!
Чтоб Камаринскую мне, трепака! (398)

Маскировка эта, однако, прозрачна. Дело в том, что о Камаринской была уже речь во время обхода покоев Царицы и что там была речь также и о комарах:

Что за звон такой комарий,
Что за звон такой претонкий?
То чесальщицы Камарин-
скую шпарят на гребенках! (376)

В финале же поэмы, в Конце, Царь назван комаром эксплицитно:

Нет, - ты не Царь, скажи:
Комарь.

Кровосос ты, ишь раздулся с нашей кровушки!
Где крестьянские все наши телочки-коровушки?

[...]

Чтоб спознался Царь крестьянский с нашим горем-
Мы Царю-то Комару-то - брюхо вспорем! (433)

Итак: все упомянутые в поэме насекомые хтоничны, все они связаны с кровью и мокротой, а по своей сути восходят к комариному началу, т.е. к самому Комару или Царю.

И еще одна деталь: комариное явно связано здесь с в о л о - с а м и ("чесальницы", "гребенки") и со с к о т о м ("Кровосос ты, [...] Где [...] телочки-коровушки?").

б. Соотнесенные с Царем животные и птицы также подобраны по принципу их хтонической, потусторонней природы: индюк-кохинхин, петух, коршуны, слон, лев, дракон, пес.

Включить в этот ряд индюка, слона и льва позволяет Цветаевой их подчеркнутый экзотизм. Но это далеко не достаточный критерий - поэма есть сказка, и уже этим самым на всех своих уровнях ее мир должен быть необычен. Отсюда чрезвычайно показательны дополнительные приемы, при помощи которых Цветаева переводит их в ряд существ мертвого царства.

Лев здесь естественен в том смысле, что по распространенным представлениям он - царь зверей, символ царской власти вообще. Но, по тем же представлениям, он одновременно и существо солярное, воплощение жизненной силы. Подземный Царь есть Царь, и лев, так сказать, ему полагается. Он же, однако, Царь п о д з е м - н ы й, а в этом случае лев ему не положен. Цветаева поступает со своим львом очень просто - перекрашивает его: "Сын ли с батюшкой, аль с львом красным - лань?" (399).

Индюк - амбивалентен. Но и амбивалентность, согласно Цветаевскому замыслу, подземному царству и его Царю не присуща. Она упраздняется погашением причастности к нежелательному в данном случае другому полюсу - к полюсу оплодотворяющего, солярного: "Разгасился - что индюк-кохинхин" (373), где "раз г а с и л с я" намеренно противостоит ожидаемому по языковой инерции "раз г о - р е л с я" или еще более естественному "разъ я р и л с я".

Пес - существо лунарного цикла, поэтому значительно ближе подземному царству. Авторского вмешательства здесь нет. Зато есть сюжетное вмешательство Царя:

Подымайтесь, воры-коршуны-мятежники!
Для костра своо я сам припас валежнику.
Двери - настезь - всё! В клетки заперт пес!
Частоколы сам по колышку разнес!

Рухай-рухай, наше царство развалённое!
Красный грянь, петух, над щами несолеными!
Красный грянь, петух: - Царь-кумашный нос
Всё, как есть, свое именъице растрёс! (398)

Пес попал здесь в один ряд с дверьми и частоколом по признаку 'защиты' от расхищения, а шире - по признаку соблюдения миропорядка.² Интересно, однако, что Царь не до конца властен над псом: в отличие от распахивающих по его признаку дверей (так, видимо, можно считать "Двери - настезь - всё!") и от самолично разрушенной ограды пес только "заперт", а не, скажем, изгнан или убит. Это бы означало, что пес является носителем некоего противостоящего Царю самостоятельного начала.

Упоминание пса и его обособленность сильнее подчеркивают родственность "воров-коршунов-мятежников" и "петуха". И коршуны и петух оказываются вариантами одной и той же разрушительной (расхищительной) стихии.³ В буквальном смысле эта стихия есть о г о н ь: упоминается "костер" и взывается: "Красный [...] петух", обозначающий именно огонь, пожар.

На первый взгляд связь коршунов с огнем по крайней мере необычна: они ведь названы "ворами", а воры, как известно, орудуют охотнее всего в темноте. На более глубоком, мифологическом, уровне эта связь, однако, закономерна: там в о р является похитителем огня и света, с в е т о (о г н е) у н о с и т е л е м.⁴ Не противоречит мифу о похищении огня также и второе имя коршунов - "мятежники", т.е. взбунтовавшиеся, восставшие против власти, установленного порядка и угрожающие ему падением. С этой точки зрения апеллатив Царя к коршунам может читаться не только как призыв к расхищению, но и как призыв п о д ж е ч ь припасенный им валежник для костра. Сам Царь, как следовало из формы "раз г а - с и л с я", о г н е н н ы м началом не обладает. С этой точки зрения более понятен также и "запертый пес": теперь позволительно в нем видеть также и устранение л у н н о г о начала и этим самым потенциального лунного с в е т а.

И тем не менее этот огонь уже отнюдь не с а к р а л ь н ы й. Он - только "красный петух", т.е. сохранил только свою истребительную, разрушительную силу, и потерял созидательную силу "всепоглощающего" священного огня. На это указывает как костер из в а л е ж н и к а, так и "щ и н е с о л е н ы е". Одно и другое - проявления мертвого царства.⁵

Во всех мифологиях преисподняя, мертвое царство - не хаос, а упорядоченный, строго организованный мир.⁶ Как ни парадоксально, но мертвые здесь ж и в у т, естественно, по особым законам этого мира. Распахнутые двери вовне, устранение границ (тут - "частокотов") может обозначать конец мертвого царства, выход в царство жизни. Но двери и ограды амбивалентны, их знает также и жизнь. Тут они раскрываются или временно разрушаются в двух случаях: при появлении в жизнь, т.е. при рожденьях, и при уходе из жизни, т.е. при смерти. В случаях долгой и мучительной смерти, дабы облегчить душе уход в свой мир, часто распахиваются не только двери или окна, но разрушается дымоход, раскрывается потолок, снимаются заборы.⁷ В разбираемом фрагменте Цветаевой нет места ни для одного, ни для другого: здесь подземный мир раскрывается для полнейшего разорения, для с м е р т и как таковой в ее чистом виде, не отягченном каким бы то ни было бытием ("В клетки заперт пес!" свидетельствует об этом ярче всего), для крошечного хаоса, тем более поразительно, что он построен на идее саморазрушения.

В сцене, когда на пытавшегося встать Царя обваливается его шатер, есть и такие строки:

Как черт - красным машет,
Шатер царский пляшет.
Аль, может, в нем слон какой?
Аль, может, дракон какой?
Аль, может, все сон какой?

Чтоб в умишке нам самим не порешиться,
Мы пройдем пока на половиночку к Царице. (374)

Если упоминание "дракона" в контексте только что упомянутого "черта" не удивляет, то упоминание "слона" в этом обществе заставляет задуматься: ведь даже не в индийских, а в европейских символических интерпретациях он никак не соприкасается с демоническими коннотациями.⁸ Ответ, думается, содержится в синтаксических особенностях этой строфы. Сравнение с чертом выражено изъявительным наклонением и повествовательным предложением. Дракон же и слон попали в серию предложений вопросно-предположительных. С дракона,

таким образом, снимается связь с чертом. Это усиливается еще демонстративной анафорой альтернативного "Аль" ('или же'). В результате за слонем и драконом сохраняются лишь признаки 'необычного', 'непонятого', 'диковинного',⁹ ("дракон" - такой же ориентализм, как и "слон") и 'н е в о з м о ж н о г о'. Последний признак выдвигается на первый план благодаря завершающему всю серию "сну". Но кроме этого "сон" вводит и более существенный смысл: наваждения, неопознаваемости, призрачности. Содержимое шатра, оказывается, - ни одно ("дракон") и не другое ("слон"), а только некая видимость.

Не менее значим в данном случае и отказ от дальнейшего опознавания, которое иначе грозило бы умопомешательством (см. последних два стиха). Пляска шатра с неопознаваемым содержимым и умопомешательство вплотную подводят к смыслу 'пляшущей смерти'. В римской традиции, например, оба этих аспекта - смерть и помешательство-пляска - объединяли в себе ларвы, которыми впоследствии стали называться и маски, ставшие атрибутом ритуальной пляски смерти.¹⁰

Царь, таким образом, получает здесь вид аморфной сущности, с м е р т и как таковой (случайно ли, что даже "черт" употреблен здесь в качестве сравнения? - судя по всему, он - некое более глубокое начало, чем черт).¹¹

в. И сам Царь и его ближайшее окружение постоянно атрибутируются в поэме к р а с н ы м цветом: шатер его - "кумач" (373) и "красный" (374); вызываемый петух - "красный" (398); лев, с которым он сравнивается, - "красный" (399); он сам - "кумачовый нос" (397), "Царь-кумашный нос" (398), "Лик - шар сургучевый, краснее клопа" (400), "гора кумачовая" (400), а в финальном *Конце* получает наименования "Кумач" (434) и "Царь-Кумач" (435).

В красном-кумачовом цвете повторяются все основные свойства Царя: его царский сан; натура пропойцы - согласно сюжету больше всего он занят поглощением спиртного, вина, и отсюда его "кумачовый нос"; кровожадность - он пропивает и разоряет свое царство, отсюда изображен "краснее клопа" и именуется "Комаром" (см.: 1.1.2.а.).

Кумач, кроме того, сохраняя цветовую характеристику Царя, прочно закрепляет за ним признак 'купца'. Кстати, слово "купец" не раз употребляется в описании Царя - ср.:

Ровно милочки - плясать перед купцом -
Вкруг его бутылочки кольцом. (372)

и в финале:

Выручай меня хоть ты, двор Гостиный!
Аль в груди, как на лотке, - одна гниль?

- От купцов твоих, Кумач, - одна быль! (434)

В первом случае имеет место картина соблазнительной пляски смерти (подробнее об этом ниже). Но пока в ней на первое место выдвинуто блудодейство, торговля собственным телом или собственной душой, если учитывать спиртное содержание "бутылочек".

Во втором сущность 'торговли-купечества' раскрывается шире и более определенно.

Традиционно за торговлей закрепился ореол недостойного, позорного занятия и воровства-грабежа. Он, в свою очередь, возник на основе древнейшего генезиса обмена-торговли как обмена сущностями: "купить" означало "победить", "приобрести сущность противника". Традиционно же торговля перепоручалась иноземцам: разрешалось торговать своим на чужой земле, а на своей - чужим. Аналогична и судьба "гостя". "Гость" - это некто чужой, враждебный. Он становился своим после обмена с хозяином сущностями - подарками, едой и т.п. Это отразилось и на речевой практике многих языков, когда словом "гость" называются и вор-грабитель, и купец, и визитер из загробного мира. Характер торговли как контакта с потусторонним миром, с преисподней, отчетливо проступает и в предпосланности ее чужим и чужой территории, рассматривавшейся именно как преисподняя.¹²

В этом свете призываемый на помощь Царем "двор Гостиный" обнаруживает свою сущность преисподней: он локус купцов-грабителей, купцов-гостей, локус чужих, т.е. представителей "того мира". Попутно еще отметим явную вариантность этого аппелятива и уже рассмотренного (в пункте б.): "Подымайтесь, воры-коршуны-мятежники! [...] Красный грянь, петух, над шами несолевыми!".

Архаическая же идея 'торговля = обмен сущностями' голым глазом видна в стихе "Аль в груди, как на лотке, - одна гниль?", в подразумеваемом тождестве 'товара' и 'души' (того, что "на лотке", и того, что "в груди"). Здесь, правда, "гниль" соотнесена только с содержимым "лотка" и поэтому сильнее акцентуирует 'грабительский, воровской' характер торговли, но ретроспективно она вскрывает сущность Царя.

Легко заметить, что в цветовой характеристике Царя преобладает словарь производный от кумача. Кумач - это не только цвет, но и ткань, т о в а р. Иначе говоря, на первое место выдвинута тут 'т о в а р н а я' сущность Царя, его 'кумачовость'. И лишь теперь становится понятным, почему он назван "горой кумачовой" (400), "холм-герой" (401), и почему его шатер "бахромчатый" (372), и почему "Был кумач тот не сменен - с коих пор!" (373; имеется ввиду ткань шатра, который обваливается на Царя, когда тот пытается встать): царский товар-кумач - г н и л, истрепан ("бахромчатый"), а он сам есть не г о р а, а л о к у с г н и л и ("гора кумачовая"; "холм-гора" как м о г и л а).

Итак: кумач являет собой смертоносную 'купеческую', сущность Царя. Но это еще не все - с кумачевым цветом чередуется в поэме еще и к р а с н ы й. Что он значит?

Обвалившийся на Царя шатер "Как черт - красным машет" (374), что однозначно связывает красный цвет с дьявольским миром. В другом месте Царь уподобляется льву, но красному (см. пункт б.). В этом случае лев не только приводится в соответствие со своим эквивалентом, подземным царем, но и выдает иной смысл красного - как эквивалента з о л о т а: будучи солярным символом царя льву подобает быть именно золотым. Одновременно золото как металл и как воплощение богатства (сокровища, клада) в разных мифологиях принадлежит подземному миру и связано с хтоническими силами.¹³ Более того: в тех же мифологиях и в народной обрядности заменителями золотого цвета выступают желтый или красный, причем красный употребляется нередко как траурный цвет, как цвет смерти.¹⁴ Поэтому Цветаевский "красный лев" вполне закономерен: в нем отсекается признак солярности и сохраняется признак 'богатства' с одновременным включением его в семантическое поле 'смерти, преисподней'. Известная нам уже 'купеческая' сущность Царя и 'богатство' не противоречат друг другу. В связи с этой темой есть у Цветаевой и еще две существенные детали в "портрете" Царя.

Спившийся Царь причитает:

Кому я нужен - старый,
Пятиалтынный - пара (373),

где появляется родственный 'богатству' мотив 'деньги', "пятиалтынной" монеты. В буквальном смысле здесь речь о смерти и об обычае класть умершему медные монеты на глаза, в рот, или просто в

гроб. Но слово "пара" переводит здесь монету в репрезентанта смерти, с одной стороны, а с другой - в соответствие самого Царя. "Пятиалтынный" оказывается двойником Царя. И именно этот смысл и стоит за распространенным обрядом: первоначально сопровождающая мертвеца монета и была его дубликатом, его двойником.¹⁵

Вторая деталь - уподобление Царя сургучовому шару, когда тот упал в обморок, а Царевич пытается его "оживить":

Хлопочет вокруг той горы кумачовой:
Лик - шар сургучовый, краснее клопа.
"Ох, батюшки, - так и ушел без попа!" (400)

Слово "Лик" здесь не случайно - оно называет истинную сущность, так сказать, царского "тотема", потустороннего двойника. Сургуч, в свою очередь, - смолистое вещество, употребляемое для изготовления печатей и при запечатывании. "Шар сургучовый" поэтому содержит в себе два признака - 'печати' и 'запечатывания' (признак 'смолистый' и эксплицитное "краснее клопа" очевидны).

Признак 'запечатывания' соотносится со сквозным признаком 'закрытости' подземного царства, а этим самым связан со смыслом 'смерть' (детальнее об этом ниже).

Признак 'печати' же восходит к архаической практике дублирования явлений мира, целью которой было отождествление этого явления (вещи, человека) с его тотемом и засвидетельствование присутствия этого тотема. С другой стороны, такая печать - знак принадлежности к тотему, к потустороннему миру.¹⁶

Сургучовый эквивалентен красному-кумачовому, а этот золотому, т.е. 'купеческому'. Так замыкается весь этот круг редупликации.

г. Ус - всего лишь деталь 'волосатого' облика Царя. В другом месте он показан в более полном виде:

- Веселитесь, наши верные народы!
Белогривый я ваш Царь, белобородый. (397)

Сама по себе такая 'волосатость' может быть как признаком 'сакрального', особенно в сочетании со старческим возрастом, на что здесь указывает дважды отмеченная 'белизна', так и признаком 'звериного, колдовского, загробного' (тогда 'белизна' с подразумеваемым смыслом 'старости' выражали бы причастность к 'смерти'). Характер 'волосатости' Царя указан тут эксплицитно: он - "белогривый" и этим самым обнаруживает свою причастность к 'звериному' и родство с 'шерстью', 'мохнатостью' или 'волосатостью'. Ср. хотя бы перекличку по признаку именно 'мохнатости' (и 'старости')

между "б а х р о м ч а т ы м" шатром (372) и обступившими Царя бутылками:

Летáми-плесенью седой захватаны,
Как леший, царь лесной, - гляди - мохнатые. (372),

А также упоминание "чесальниц" при обходе покоев Царицы (376), в котором связь с шерстью очевидна. Кстати, в случае Царицы ее волосы вообще оказываются змеями:

То не черных две косы, служанки кроткие:
Две расхлестанных змеи - да с косоплетками! (401)

А в расшифровке сна Царевича имеет место и связь волос со смертью, гибелью:

На женском волосике
Не один уж повис! (397)

Ус Царя, таким образом, - показатель и хтонического и смертноносного начала. Тем более, что он еще и "м о к р ы й".¹⁷

д. В поэме мокрота непосредственно соотнесена с хтоническим и явно вредоносным - со "слюнккой" Мачехи и с "пауком" (см. пункт а.). Она же и разновидность подземной воды и подземного вина, явных носителей гибели, смерти. Ср. в монологе Царя:

"[...]
В своем море мы гребцы,
В своем море мы пловцы.
Придет час идти ко дну -
В своем море потону!" (373)

и несколько ниже - в описании сцены с рухнувшим на Царя шатром:

Шатер Царя душит,
Вино Царя топит,
Уж не лужи - а реки,
Уж не реки - потоки... (374)

В таком контексте "Ус мокрый" - не что иное как сама смерть, а точнее - смерть умерщвляющая. Этот смысл отчетливее всего виден в следующих словах Царя к Царице в сцене венчания:

"[...]
Не видал я на веку
Стройней горлышка!
[...]
Да коль я не подавлюсь,
Ты - подавишься!

Оттого что вкус мой гнустный, мокрый ус!" (402)

Смысл 'умерщвляющей смерти' станет понятнее, если учесть мифологическую основу разбираемого образа. Согласно мифологии (и согласно логике поэмы) ус есть вариант волос вообще и поэтому может свободно читаться как эквивалент 'души'. Мокрота же душе противо-

показана: "стать водой есть смерть для души". "Ус мокрый", таким образом, получает смысл 'умершей души' или 'мертвой души', которая может проявить себя, будучи уже 'раствором', 'мокротой', только в 'растворяющей' или 'умерщвляющей' деятельности или активности.

е. В бытовом варианте жест "пощипывания усов" носит персеверативный характер, указывает на внешнюю бездеятельность, отключенность от окружения и сосредоточенность на себе. Этого значения не теряет он и здесь, но кроме него позволительно тут видеть также и значение мифологическое. Жест "щипать ус" есть покручивание кончика усов в пальцах или подергивание пальцами, похожее на вырывание. Оба этих варианта семантически родственны. Покручивание волос-шерсти аналогично замыканию-запиранию или завязыванию и знаменует прекращение жизни, приостановку какого-нибудь процесса и задержание его в застигнутой фазе, в результате чего он становится вечно длящимся персеверативным рядом.¹⁹ Подергивание-вырывание волос-шерсти - чаще всего эквивалент смерти, знак приобщения к царству мертвых.

1.1.3 Не менее "мифологична" и поза Царя - вряд ли случайно образ Царя открывается в поэме словом "Сидит [Царь в нутре земном]", кстати, демонстративно противопоставленном слову "Спит" (341), которое вводит образ Царевича и, кроме того, вообще открывает нарративную часть поэмы-сказки.

"Спит" по отношению к Царевичу, а потом "Сидит" по отношению к Царю, занимают место традиционного сказочного зачина "Жил-был". Интенция такой подмены очевидна. С одной стороны, она устраняет нежелательный смысл 'жить' и сохраняет только абстрактный 'иметь место, быть'. С другой же, благодаря экзистенциальному характеру позиции зачина, вписывает в "спит" и "сидит" неотъемлемый от персонажей способ их существования. Поразительна с данной точки зрения последовательность Цветаевой: даже на событийном уровне поэмы ее Царевич никогда по-настоящему не просыпается, а Царь - не меняет сидячего положения, хотя и бодрствует, т.е. все время развлекается.

Правда, раз Царь пытается встать. Но эта попытка обернулась так:

Хочет на́ ноги - ан нет, тянет вниз!
 [...]
 Разгасился - что индюк-кохинхин!
 Д'как вцепился тут в шатер-балдахин!

Был кумач тот не сменен - с коиx пор!
Царю на́ голову и ружнул шатер! (373)

[...]

Как пошла тут дребедень стеклянной пылью!
Как тут чокаться пошли бутылъ с бутылью! (374)

Сюжетно падение и невозможность встать мотивируется опьянением Царя. Но и сюжет и опьянение - не холостые приемы, а план выражения глубинной семантики произведения. Согласно этой семантике, "сидеть" - единственная поза Царя, всякая другая принципиально исключается. Смена позиции Царя угрожает как ему самому, так и его окружению, тем более, что они и его окружение - изоморфны друг другу. Ср. хотя бы:

Ровно милочки - плясать перед купцом -
Вкруг него бутылочки кольцом.

Уж и горластые, цветные, красные,
Уж и бокастые, и ярлыкастые!

Летáми-плесенью седой захватаны,
Как леший, царь лесной, - гляди - мохнатые. (372),

где "горластые" перекликается с "глоточкой", и "глоткой-гортанью" Царя (371, 399) и "горлышком" Царицы (402); "красные" - с насыщенностью красным-кумачовым как облика самого Царя, так и его шатра (см. 1.1.2.в.); "ярлыкастые" - с определением Царя "шар сургу-човый" по признаку 'печати', 'мечености' (см. 1.1.2.в.); и наконец слова "Летáми-плесенью седой", "мохнатые" - с 'волосатостью' и 'старостью' Царя и его шатра (см. 1.1.2.г.).

Само собой разумеется, что смена позы Царем лишала бы смысла и его окружение. Поэтому оно так агрессивно по отношению к Царю, когда тот пытается встать, и поэтому так активно восстанавливает его обычную позицию:

Хочет на́ ноги - ан нет, тянет вниз!
- Эй, дорогу, мелкота, сторонись!

Попытался было с левой ноги -
Снова навзнич повалили враги!

[...]

Шатер Царя душит,
Вино Царя топит, (373-374),

где "мелкота" и "враги" - не что иное, как окружавшие Царя бутылки, а семантически - бесовская свита его.

О неизменности сидячей позиции Царя ярче всего говорит эпизод его встречи с сыном: чтобы рассмотреть незнакомца (сына), Царь велит тому поклониться: "Нагнись-ка, дружок!" (399); а очнувшись после обморока, Царь не встает - он возвращается в сидячее положение:

Смотрит: холм-гора-то кверху пошла!

А как пальчики пустил во всю прыть,
Видит: Царь сидит, да ручкою: пить! (401)

Вставание Царя ("холм-гора-то кверху пошла!) - оборачивается всего-навсего сидением; гора - только "холмом"; верх же - все тем же низом (или точнее - имитацией верха: "кверху пошла!" → "сидит").

Не менее показателен и факт, что при входе Царевича Царь продолжает сидеть. Дело в том, что Царь не узнает сына и принимает его за нездешнего: "Принц заморский либо беглый монах" (399). Вставание при встрече гостя, семантически связанного с преисподней, было знаком его воскресения. Сидение же - знаком преисподней.²¹ Пренебрежительное обозначение "Принц заморский" свободно могло бы означать прибывающего из потустороннего, загробного мира. Но мир Царя и есть тот загробный мир, преисподняя. Поэтому Царь не только не меняет своей позы (предположительно сидячей) при встрече Царевича, но даже наоборот - велит ему поклониться, т.е. приобщиться к царству смерти, в которое тот попал.²²

1.1.4. Подобно сидячей позе и жесту пощипывания усов приписанный Царю жест оглядки - "Озирается кругом" - также имеет 'смертельные' коннотации в мифологических представлениях. Этот мотив использован даже в Евангелии от Луки (гл 17: 31-32): "и кто будет на поле, также не обращай назад: Вспоминайте жену Лотову".

В случае Цветаевского Царя дело обстоит гораздо сложнее. Его 'оглядка' весьма естественна и, в силу его 'смертоносной' сущности, равно как и 'смертоносности' всего подземного локуса, где он пребывает, казалось бы, ничем ему не угрожает. Тем не менее у Цветаевой он все-таки "озирается", а 'смертельная' коннотация этого озирания никак не устранена, и этим самым не устранен и смысл 'опасности'. Отгадка данного парадокса выводится в тексте несколько позже. Поэтому, не опережая фактов, укажем только, что она кроется в вине, также означающем 'смерть' (см. 1.1.2.д.), и что здесь мы имеем образ смерти озирающейся за смертью же.

Наречие "кругом", с одной стороны, дублирует смысл глагола "Озирается", только обоготворяя его, быть может, ассоциацией с мифологическим блужданием по царству смерти.²³

С другой стороны, оно вводит новый признак - признак з а м - к н у т о с т и, который несколькими строками дальше получает свое развитие в описании ближайшего окружения Царя. Легко заметить, что

Царь "сидит" внутри нескольких concentрических кругов:

Как боярышни пред грозным пред отцом,
Вкруг него все чарочки кольцом. (371)

[...]

Ровно милочки - плясать перед купцом -
Вкруг него бутылочки кольцом.

[...]

Как мальчоночки пред старым пред бойцом -
Вкруг него бочоночки кольцом.

Каким кольцом?
Сплошной стеной!
Какой стеной, -
Война войной!

[...]

Промеж винных рек, бочоночных гор
Свой бахромчатый раскинул шатер. (372)

Причем круги эти выстраиваются Цветаевой в определенной последовательности: чем дальше от Царя, тем эксплицитнее их сущность, и чем ближе к Царю, тем эта сущность менее очевидна, но зато тем более ужасающа.

В направлении от Царя следуют: 'семейный' круг → 'базарно-купеческий' → 'воинский', или - по иному критерию - 'порождающий' ("отец") → 'бесплодный' ("купец" и 'пляска блудниц') → 'убивающий', 'смертоносный' ("боец").

В направлении же к Царю, если учесть, что фактическое содержание всех 'кругов' одинаковое, (вино), принцип упорядоченности можно определить как возрастание 'самоистребления': от внешних военных действий до поглощения собственного потомства ("чарочки" как "боярышни"-дочери перед 'выпивающим' их "отцом").

Третий, 'воинский' круг тут же переводится в термины 'осады-тюрьмы' и 'войны', т.е. активной, разрушительной смерти. В этом отношении чрезвычайно любопытен тавтологизм "Война войной!", означающий и самое суть "войны", и ее бесцельность: это война как таковая, ради самой себя.

Дальше идет общая, "панорамская" картина локализации Царя. Идея 'круга', 'заточенья', как видно, повторена и здесь. "Промеж винных рек" - некое подобие изолированного острова; "Промеж [...] бочоночных гор" - такое же подобие изолированного острова ("горы" ведь состоят из наполненных вином бочонков), но с признаком локализации глубоко внизу. 'Замкнутость' Царя усиливается к тому же "шатром" - дублирует 'замкнутость' по сторонам и еще вводит 'замкнутость' сверху. Шатер - "бахромчатый", и этим он повторяет признак

"бутылок", что "Как леший, царь лесной, - гляди - мохнатые" (372). Кроме того своей формой и цветом (он - кумачовый, красный) шатер перекликается и с содержимым бутылок:

Узнать-то надобно, что в них скрывается,
Что цветом-радугой переливается! (372)

Царь, таким образом, здесь полностью изоморфен своему окружению. Поэтому он не только пребывает в 'заточенье', но и сам есть 'заточенье'. Кстати, соотнесенность подземного царства с 'заточеньем, тюрьмой, неволей' выведена эксплицитно в эпизоде обвалившегося шатра:

Взошел бы кто с воли,
Всяк диву б дался!
Шатер царский воет
На все голоса. (374),

а сам Царь сравнивается с шаром наполненным кровью жертв ("Лик - шар сургучовый, краснее клопа"; 400).

Но самое важное то, что 'замкнутость' - неустранимое свойство подземного мира. Это лучше всего видно в случае вина.

Во-первых, оно здесь пребывает в замкнутом состоянии и лишь меняет 'сосуды': "бочоночки" -> "бутылочки" -> "чарочки" -> "глботочка" Царя (даже горы здесь "бочоночные", а винное море имеет "дно"; 373).

Во-вторых, оно само обладает свойством 'замыкать', 'окружать': концентрические круги сосудов с вином вокруг Царя, изолирующий характер "винных рек" и "бочоночных гор".

В-третьих, данному вину не свойственно свободное состояние - вне замыкающего его сосуда оно не возможно и его нельзя вылить:

Плеснешь - не выплеснешь!
Хлестнешь - не выхлестнешь!
Гляди, Царь-хитростник,
Как строй осилишь наш! (372)

Это вино можно только перелить в иной сосуд или выпить, т.е. перелить в себя. И это абсолютно логично: если вино знаменует собой смерть и если 'замкнутость' тоже является смертью, то это и не может быть вино в ы п л е с к и в а ю щ е е с я, т.е. пребывающее в свободном состоянии. Будучи 'смертью', оно должно обладать 'замкнутостью'.

Не выплескивающееся вино отчасти объясняет также, почему здесь Царь не может не пить. Но это только одна сторона его пьянства, другая, более существенная, раскрывается в ином свойстве Царя.

1.1.5. При описании подземного царства, речь идет только о питье или о равносильном ему высасывании (ср. упоминание насекомых, питающихся кровью - 1.1.2.а.; Мачеха, которая впиваясь в Царевича "Из сердца весь сок вытягивает" - с. 407) и вовсе не упоминается еда, даже в случае свадебного веселья. Не едят, правда, также и в мире противоположном, т.е. в мире Царь-Девы, но некие признаки еды все-таки там встречаются:

Ту песенку прослушала -
Как яблочка откушала.
Звон струнный вобрала -
Как брагой запила. (389)

Такая односторонность 'консумации' в подземном царстве покоится, несомненно, на мифологическом противопоставлении "еды" и "питья" как актов приобщения, соответственно, к 'небесному царству' и к 'царству смерти'.²⁴ Царство смерти во многих случаях имеет акватический характер: его воды стремятся растворить в себе умершего, окончательно лишит его каких бы то ни было признаков жизни; умерший же страдает от неугасимой жажды и поэтому тоже стремится утолить ее, т.е. тоже раствориться без остатка.²⁵

Цветаева не порывает с этой мифологической семантикой питья, но, естественно, решает ее иначе. Главным образом - в случае признака 'неудовлетворенности', 'жажды'. 'Неудовлетворенность' не имеет здесь какого-либо определенного вида и не является причиной каких-либо страданий Царя:

Уж пито́-пито́, - полцарства про́пито!
А все как будто чегой-то не до́пито. (371)

Она почти иррациональна, а основная ее функция - препятствовать прекращению акта питья. 'Жажда', в свою очередь, выражена признаком 'высыхания', но опять-таки не причиняющего никакого страдания, а только подстрекающего к питью:

"Быстрее глоточки моей,
Ей-ей, вы сохнете!
Пью не напьюся, лей не жалея,
А все пустёхоньки!" (371)

Более того: признак 'жажды' тут очень ослаблен из-за демонстративной эквивалентности 'горла' ("глоточки"), Царя и "чарочек" (к ним именно обращена речь Царя), а несколькими стихами ниже также и "бутылочек" (они ведь тоже "горластые" - с. 372). На первое же место выдвинут признак 'высыхания' ("А все пустёхоньки!"). В результате 'пить' и 'лить, наливать' - эквивалентны, а их противоположностью является 'сухость' (равная 'пустоте'). Что же эта

'сухость' значит?

В эпизоде встречи Царя с сыном есть следующие строки:

Сын ли с батюшкой, аль с львом красным - лань?
Вся-то глотка-пересохла-гортань! (399),

а дальше - описание глубокого обморока ("смерти") Царя, наступившего после вести о том, что он был женат и что у него есть сын. В обморочном состоянии Царь становится "бревном-бревно" (400), и даже вино в него уже не вливается:

Льет в рот вино, назад - вино,
К груди припал, - бревном-бревно. (400)

После, приведенный сыном в себя, Царь возвращается в прежнюю свою позу и к прежнему своему занятию: "сидит, да ручкою: пить!"; "Пьет Царь, подставляет" (401).

Показательно, что сравнение Царя со свирепым львом не влечет за собой никаких лексем связанных с разрыванием или пожиранием жертвы ("лани"): и в этом случае враждебные эмоции Царя Цветаева передает "пересохшей" "глоткой-гортанью". Аналогично построена и "гибель" Царя: он не "разливается", как можно было бы ожидать, а опять-таки становится воплощением 'сухости', как в эмоциональном, так и в физическом планах - бесчувственным "бревном", куском сухого дерева. Вывод напрашивается сам собой: 'сухость' знаменует 'гибель' Царя. 'Не пить' означает для него 'погибнуть', а 'пить' - 'поддерживать свое существование'. Но в семантической системе поэмы вино эквивалентно 'смерти', и 'смерти' же эквивалентен Царь. 'Не пить' означало бы в этом случае 'перестать быть смертью', 'потерять свою сущность', а 'сухость' надо бы понимать как 'смерть смерти', т.е. 'гибель' или 'отрицание' смерти. Так объясняется парадокс образа Царя озирающегося на вино, смерти, оглядывающейся на смерть же (см. 1.1.4.). При этом оглядка не теряет своей 'чреватости смертью' - она, как и сиденье или вино и питье, лишь способствует поддержке сущности Царя. Так объясняется и решение Цветаевой 'гибели' Царя при помощи 'обездвиженности' и, предположительно, выпрямленной 'лежачей позиции' ("бревном-бревно"), а также 'не вливающегося' или 'не проглатываемого' вина ("назад - вино"), т.е. при помощи неспособности оглядываться, сидеть и пить. Но тем не менее не совсем еще ясно, почему 'гибель' Царя выражена здесь "бревном", и почему в этом случае вино бездейственно, не восстанавливает прежней кондиции Царя.

С точки зрения подземного царства гибелью может считаться

либо возвращение в царство жизни либо окончательное исчезновение. Подземное царство поэмы - мир полностью самостоятельный, а не, скажем, производный от царства жизни, существующий за счет отмирающего живого. Во всяком случае здесь нет никаких персонажей или хотя бы признаков сюда попавших умерших, выбывших из царства живых. Поэтому то, что с внешней точки зрения, есть смерть, с точки зрения самого подземного царства есть своеобразная "жизнь", имеющая также и свою "смерть", или 'гибель'. Восстановление из 'гибели' рассматривалось бы тогда как "воскрешение". Будучи смертью, вино "воскрешать" не может. И так, по всей вероятности, объясняется факт, что оно идет "назад".

'Гибель' Царя и воскрешение его Царевичем можно рассматривать как разновидность перехода или инициации. Но переход-инициация имеют смысл только тогда, когда состояние объекта или лица до перехода разнится от состояния после перехода.²⁷ Царь же несколько не меняется: по-прежнему "сидит" и по-прежнему ищет "пить". Это значит, что в данном подземном царстве никакие перемены-изменения не возможны, что оно не знает альтернативных решений. Оно может только либо существовать либо не существовать. Выхода в "жизнь" отсюда нет. Сравнение Царя с "бревном", думается, имеет именно этот смысл.

По отношению к Царю в поэме упоминается "валежник" (398) и - косвенно - лес, в сравнении мохнатости бутылок с "лешим", "царем лесным" (372). По отношению к Царь-Девике - "дуб": она сравнивается с дубом, плачущим "сквозь толщу Каменной коры древесной" (393). Дуб здесь - древо жизни, древо солярного цикла.²⁸ Это наличие в поэме заставляет взглянуть на "лес" как локус 'смерти', а на "валежник" как на мертвое дерево, как на воплощение 'безжизненности', неспособности к порождению жизни. Более того: слова Царя "Для костра свою я сам припас валежнику. [...] Красный грянь пелух" (398) говорят о том, что "валежник" - последний этап разорения, истребления царства ("Рухай-рухай, наше царство развалённое!" - с. 398). "Бревно", без сомнения, родственно "валежнику". А это значит, что "обморок-смерть" Царя ведет не к древу жизни, а к мертвому дереву и в ничто (как бы на собственный его "костер").

1.1.6. Во время встречи Царевича с Царем обнаруживается, что Царь начисто забыл как о своем первом супружестве, о том, что Царевич приходится ему сыном от того брака (сына он, кстати, не узнает):

"Врешь, молочная лапша! каланча!

Прынц заморский либо беглый монах, -
 Ни в каких я не повинен сынах!"; 399),

так и о своем актуальном - втором - супружестве. Напоминание об этих фактах сыном и "убивает" Царя:

"[...]

Да иная нам тут малость важна:
 Коли сын, так твоя мать мне - жена?!"

И как взвоят - инда стекла дрожат:
 "Ох пропал-пропал, пропал-пропал, - женат!
 Коль женат, так значит дочь, значит - зять?
 Где ж убивица моя, - твоя мать?!"

В земле пальчиком гусляр: "Вечный дом! -
 Ты в супружестве живешь во втором".

Разом хмель пропал от этого сказу,
 Растарачился, что сом пучеглазый,
 Вздоху нету, - гляди лопнет шарбм.
 "Так в супружестве живем во втором!.."

Дрожит сын, шепочет,
 Вином виски мочит,
 Хлопочет вокруг той горы кумачовой:
 Лик - шар сургучовый, краснее клопа.
 "Ох, батюшки, - так и ушел без попа!"

Льет в рот вино, назад - вино,
 К груди припал, - бревном-бревно.

[...]

"Коли вино не хочет в рот, -
 Сам в руки гусельки берет, -
 Быть может, Царь-отец мой,
 Мое - поможет средство!"

[...]

А как пальчики пустил во всю прыть,
 Видит: Царь сидит, да ручкою: пить!

Отцу сынок налил
 Пьет Царь, подставляет,
 За каждую чаркой
 Сынка похваляет:

"И кудри-то - шапкой!
 Стан - рюмки стройней!
 Вот что бы без баб-то -
 Рожать сыновей!

Зачем - жена?
 На-кой - жена?
 Ты не жена,
 Скажи, - война!

[...]

Ох ты, Царь дурак, женатый холостяк!

Приведи-ка мне, сыночек, жену:

Бить не стану, а разок - толкану!" (400-401)

После, так сказать, реанимации, Царь ведет себя по-прежнему. Кроме одной детали: изменилось его отношение к сыну - "похваляет" его и даже называет "сыночком". Похвала эта, однако, особая: отмечает 'волосатость' ("И кудри-то - шапкой!") и сходство с 'сосудом для вина', с рюмкой ("Стан - рюмки стройней!"). Не трудно увидеть, что это собственные признаки Царя и его окружения: "Белогривый я ваш Царь, белобородый" (397), "Как боярьшны пред грозным пред отцом, Вкруг него всё чарочки кольцом" (371). И это не только пьяный комплимент или бред, а действительное совмещение черт Царевича с отцом и его локусом: в нарративной строфе именно Царевич наливает вино ("Отцу сынок налил", где деминутив "сынок" вводит оттенок пейоративного уравнивания обоих), и этим самым становится составной частью подземного мира. Примирение с сыном, таким образом, есть результат обнаружения некоторой тождественности с ним. Этой тождественностью или причастностью к подземному царству объясняется и мечта "Рожать сыновей!" (ср. третье кольцо из бочонков, что обступают Царя, "Как мальчоночки пред старым пред бойцом" - 372; см. 1.1.4.). Вывод прост: не сын "убивает" Царя.

Подлинно убийственное для Царя начало указано в условии, при котором Царь не только мирится с существованием сына, но даже изъявляет готовность вообще "Рожать сыновей!": "Вот что́ бы без баб-то". Рождающая женщина-жена - вот что убивает Царя и вот с чем он принципиально не может примириться. А это вплотную подводит к пониманию самой глубокой сущности Царя.

В определенном смысле Царь - существо идеальное. Прежде всего он - Царь, что может читаться как соответствие некоего божества. Далее он изоморфен своему локусу. Потом и он и его локус имеют характер круга: он сам сравнивается с шаром (400), "круговым подносом" (397); локус расходится вокруг него концентрическими кругами-кольцами (371-372); шатер, в котором он пребывает, знаменует собой весь его мир в целом - его 'вселенную'. С другой, однако, стороны он одновременно и существо ущербное. Как царь - "Винном лишенный сану" (373); как изоморф локуса - не совсем самостоятелен (ср. эпизод с попыткой встать - с. 373-374); круги-кольца являются также и ограничителями его свободы (ср. их сравнение "Сплошной стеной!" и "войной" - с. 372). Царство его, его 'вселен-

ная', и 'обветшалое' и к тому еще 'половинчатое': вторую половину занимает Царица (374); он скован в своих позах - ему принципиально нельзя вставать (373); он не властен над своим сыном: "Над тобою наш не властен приказ!" (398); и - самое главное - он не в состоянии производить потомства ("сыновей") без "баб" (401), т.е. без иного начала, без второй половины. Иначе говоря, его идеальность оборачивается его же ущербностью и слабостью.²⁹

Идеал Царя - автодубликация, исключаящая какие-либо отличия от него самого. С одной стороны, это выражено требованием 'однополости', с другой - требованием 'сходства'. Венчая сына со своей женой он категорически заявляет: "Да чтоб тот внучонок *С* меня был снятой!" (406). 'Однополость' же понимается им исключительно как мужская, женский пол принципиально отвергается. Напомним в связи с этим еще раз: речь о "внученке", а не о внучке; пожелание "Рожать *сыновей!*", а не дочерей; паника на весть о жене и еще более панический вывод "дочь", а не сын ("Коль жена, так значит - дочь, значит - зять?" - с. 400); винопитие как 'чадопоглощение', но опять-таки оформленное в терминах 'женского пола' ("чарочки" как "барышни"-дочки, а "бутылочки" как "милочки"-прелюбодейки - с. 371-372; ср. кроме того: "Чем крысиный хвост, да великий пост - Лучше с *чарочкой-сударочкой* взасос!" - с. 398). Как видно, 'женское' не только отрицается, но и истребляется Царем. И еще существенно, что оно понимается им как 'враждебное' и для него 'смертоносное' (ср. смысл цитат выше: из двух смертей или гибелей, т.е. идущих от 'святого' и от 'женского', лучше последняя, т.е. от "*чарочки-сударочки*").

Жена для него - "война!". Война же - как мы уже отметили в 1.1.4. - имеет смысл разрушения, смерти. Но вино-"война", имея характер 'мужского' и изоморфного Царю начала, акцептируется Царем. В этом случае он сам есть 'война', воплощение разрушительного. Эта "война" является его конституантой. "Война"-жена зато разрушительна для него самого, убийственна для него. Легко догадаться, что она должна лишать его свойства идеальности и способности разрушать, умерщвлять. Вот почему он взвыл "Ох пропал-пропал, пропал-пропал, - женат!" (400), узнав, что женат, и вот почему мать Царевича он называет своей "убивицей".³⁰

Итак, сущность Царя теперь очевидна. Он - Смерть-Разрушение, Забвение, а в самом общем плане - Небытие. Бытие же, Память,

Жизнь-Рождение (сын, первая жена) - его прямые антогонисты перечеркивающие его суть. Этим объясняется мечта Царя "без баб-то Рожать сыновей!", т.е. дублировать самого себя, быть вечным Небытием. Этим же объясняется и его спешка поскорее избавиться от нынешней жены и от сына, поживив их друг с другом.

1.1.7. Сам обряд бракосочетания выполнен по всем правилам наоборотного подземного мира - вместо наоя бочонок, "В персты по бутылке Сует вместо свеч", "Две чарки - в венцы!", вместо ковров - "Вину велю течь!" и поливание брачующихся двойным фонтаном вина (406). Но все это, так сказать, наглядная достоверность подземного мира. Нам же интереснее вскрыть его достоверность по существу. И на этом уровне Цветаева оказывается исключительно последовательной.

Царь ревностно следит, чтобы венчаемые непременно поцеловались в уста:

"Да в уста чтобы - не в щеку
Целоваться, голуби!

[...]

"Коли сам жену не чмокнешь,
Скручу с ней веревкою!"
(Ох, поддастся паренек наш!
Пенька - баба ловкая!)

Быть ему, пророк Исаяя,
За дверьми чугунными! (407)

Целование в уста - 'поение-питье', чреватое смертью (см. позже: поцелуй Мачехи оказывается "слюжкой"- 'мокротой' см. 1.1.2.а. и д.). Этот же смысл стоит за угрозой "Скручу с ней веревкою!" и авторским уравнением "Пенька - баба ловкая!", где эквивалентность "связывает = умерщвляет" и "целоваться" выведена эксплицитно и еще раз повторена в образе 'заточенья-смерти' ("Быть ему [...] За дверьми чугунными!").

Царь, как видно, знает, что делает, венчая сына со своей женой: он не только избавляется от них, но и предаёт смерти-небытию сына. Этот свой акт он называет 'наградой':

И так что за кружкой
Я верно сужу,
Решил, что друг дружкой
Я вас награжу. (405)

Правильное прочтение данных слов подготовлено как наоборотной логикой подземного мира, так и предваряющими авторскими словами:

Глядит Царь на сына,
Глядит на жену.

Верней самострела
Глаз пьяных - прицел. (405)

В их свете 'наградить' - значит 'наказывать', а 'судить' - 'выносить судебное заключение', а не просто 'приходить к выводу, полагать'. 'Награда браком' оборачивается 'наказанием браком'. Но это далеко не простое переименование обычной логики в потустороннем мире. Переименование, конечно, здесь есть, - только чего? Естественно: не брака, а наказания. Наказание браком - одна из архаических форм наказания преступника вплоть до убийцы. Выдача убийцы женщине и принуждение к производительному акту с ней воспринималось как выдача его преисподней, как предание смерти. После такого брака наказанный (а вернее: 'умертвленный') считался вновь рожденным, очищенным, и наступало примирение с ним, включение в свою семью. Эта основа брака-наказания полностью сохранена у Цветаевой, с одной только разницей: 'возрождение' Царевича не предполагается; этот брак должен закончиться полным включением Царевича в мир Царя, т.е. в царство смерти. И именно поэтому наказание - согласно наоборотной логике преисподней - переименовано в "награду" (скажи Царь не "Я вас награжу, а "Я вас накажу", смысл брака поменял бы свой знак и стал бы равен смыслу древнего наказания браком, т.е. 'очищению', 'спасению').³¹

И тем не менее возрождающий смысл мифологического брака-смерти сохранен и здесь. Это выражено в требовании Царя к брачующимся:

"[...]
Любитесь - доколе
Ус есть у китов,
Да чтоб мне к Николе
Внучок был готов!

Да чтоб тот внучонок
С меня был снятой!" (405-406)

Однако это, как не трудно заметить, требование редупликации самого Царя, а в конечном счете - редупликации подземного царства (см. 1.1.6.). Его же значение раскроется после определения "даты" событий в поэме.

1.1.8. Датировка событий в сказке не такой уж парадокс, как это могло бы показаться на первый взгляд. Естественно, здесь не может быть и речи о календарной исторической дате. Зато вполне закономерен вопрос об их соотносительности с определенным периодом годового обрядного цикла в народной культуре, а шире - в мифоло-

гической модели мира.³²

Ключ к расшифровке временной приуроченности событий поэмы наиболее однозначно указан в пожелании Царя "чтоб мне к Николе Внучок был готов!" (405). В русской народной обрядности "Никола" празднуется два раза: "вешний" - 9 мая, а по новому стилю 22 мая, и "зимний", так называемые "Николины святки", - 4, 5 и 6 декабря, т.е. 17, 18 и 19 декабря по новому стилю. В связи с этим свадебный обряд, совершаемый Царем, происходит либо в августе либо в марте. О том, что дело происходит в марте и что "Внучок" ожидается к "Николиным святкам", т.е. к декабрю, свидетельствует целый ряд, казалось бы второстепенных и чисто орнаментальных, фактов. Самый показательный из них - упоминания поста и Великого поста:

Чем крысиный хвост, да великий пост -
Лучше с чарочкой-сударочкой взасос! (398)

"Видно, воду пьешь да постное ешь?
Что тебя-то не видел я допрежь?" (399)

При этом - в контексте упоминаний костра и жжения лучины:

Для костра свово я сам припас валежнику.
Двери - настезь - все! В клетки заперт пес!
[...]
Рухай-рухай, наше царство разваленное!
Красный грянь, петух, над щами несолеными! (398)

Взял лучину Царь: "Нагнись-ка дружок!"
(Чуть-что всей ему копны не поджег!) (399)

Великий пост - пердпасхальный период, начинающийся за сорок шесть дней до первого воскресения (дня Пасхи) после первого весеннего полнолуния, т.е. не раньше 3 (16 ст. ст.) февраля, а кончающийся не позже 25 апреля (8 мая по ст. ст.). Жжение лучины, в свою очередь, уже запрещалось 25 марта по великорусским обычаям, т.е. с наступлением весеннего равноденствия. Отсюда не трудно заключить что в поэме имеется в виду время Средьпостья или дни так называемой Смертельной Недели. В принципе это четвертая неделя Великого поста, но в разных регионах наблюдаются некоторые отклонения-сдвиги, приурочивающие соответствующие обряды к дням непосредственно предвещающим весеннее равноденствие. У восточных славян эти обряды известны под названием Костромы или Кострубоньки.

Николины святки и Смертельная Неделя, по народным представлениям, - кризисные моменты в поединке двух космических сил: Темноты и Света, Смерти и Жизни, Дьявола и Бога, и т.п. Это периоды

особой активности первых - Темноты, Смерти, Дьявола, хтонических существ, загробного мира, хаоса. К этому времени может разорваться последнее звено цепи, которой прикован подземный Дьявол и которую круглый год он расковывает. С победой сил Света, Жизни, Бога или Неба вообще подземная цепь восстанавливается, срстается снова. Этот факт опознается как по перевесу дня над ночью, так и по первому небесному грому. Данный уровень мифа в *Царь-Девице* не выводится, и тем не менее есть в поэме два факта, покоящиеся именно на нем.

Первый - в эпизоде любовного свидания Мачехи с дьяволом:

Стоит полоняночка
На башенной вышечке.
Связалась, беляночка,
С тем самым с мальчишечкой,
Кто цепь нашу грубую
Раньше всех расклепал,
Кто прежде супруга нам
Шейный плат растрепал. (378-379)

Второй - в песенке Царевича:

"[...]
Красный круг заря прожгла мне,
Круг, пылающий вверху.
Есть моим палатам - камни,
Есть невеста - жениху!" (389)

Первый гром знаменует не только сращение дьявольской цепи, но и вскрытие земного лона, а этим самым активизацию плодоносящих потенциалов земли, в иных терминах - воскрешение жизни. Этот аспект мифа в песенке Царевича однозначно выражен упоминанием "невесты" и "жениха", "каменной" и "палат" со смыслом 'постройки дома', прожженного вверху круга как 'открытости' (в отличие от 'замкнутости-смерти'; ср. хотя бы обилие слов со смыслом 'плен', 'связанность' и финальное "Шейный плат растрепал" со значением 'убийства', а также указание на 'смертоносность' "супруга" в эпизоде свидания Мачехи) и 'выхода из-(под) земли', а также смыслом 'найдённости' невесты и обоюдного их соответствия ("Есть невеста - жениху!" в отличие от свидания 'не с тем' в случае Мачехи: "Да нужен-то, нужен-то Ей мальчонок другой!" - с. 378).

На уровне космических сил, на уровне их борьбы. Смертельная Неделя - последние дни Смерти, а точнее - умирание Смерти. На уровне обрядности она ознаменована ритуалами изгнания Смерти, ее умерщвления. Для этого делается специальная кукла, которую торжественно выносят за деревню и там ее уничтожают - топят или

жгут, а взамен приносят куклу Жизни (обычно особым образом украшенное дерево). У Цветаевой все события происходят на самом абстрактном уровне. Поэтому здесь наблюдается только процесс самоистребления Смерти и одновременно ее самоподдержки. Дабы продлить свое существование Царь-Смерть не может не сидеть, не может не оглядываться и не может не пить. Но в то же время он уничтожает и все свое царство, а этим самым и самого себя. Так, видимо, должен читаться "костер" из припасенного Царем "валежника". Нет сомнений, что этот "костер" - вариант Костромы. С тем различием, что Царь может таким образом сжечь самого себя. С этой точки зрения и загадочное сравнение Царя с "бревном" (см. 1.1.5.) можно рассматривать как соответствие чучелу Костромы (кстати, слово "кострома" восходит к "костер", означающему жестокую шершавую кору растений).³³

Но в обрядах Кострома амбивалентна: она уничтожается затем, чтобы могла возродиться жизнь. Цветаевский Царь - моносемантичен. И тем не менее его гибель кончается там, где, по мифу, начинается жизнь:

Веселитесь, наши руки даровые!
 Всё хлеба ваши я пробил яровые!
 Коли хлеба нет, будем есть овес:
 Напитаемся - и личиком в навоз! (397)

Примечательно, однако, что Цветаева демонстративно устраняет в этом месте возможность ассоциации гибели Царя с началом нового вегетативного цикла: дальше идет речь о костре, потом эпизод встречи с сыном, обернувшейся обмороком Царя, а затем эпизод венчания сына с Мачехой. Примечательно и то, что Мачеху (свою жену) Царь встречает наоборотными земледельческими наименованиями:

"Виноградинка в соку,
 Здравствуй, зернышко!
 Не видал я на веку
 Стройней горлышка!
 Вся от пяточек до бус -
 Вб как - нравишься!
 Да коль я не подавлюсь,
 Ты - подавишься!

Оттого что вкус мой гнустный, мокрый ус!" (402)

"Виноградинка в соку" и "горлышко" перекликаются с вином и "горластыми" бутылками (372), а "зернышко" с "бусами", которые в подземном царстве знаменуют 'связанность-смерть'. Так с "виноградинки" и "зернышка" снимается всякая связь с какой-либо плодонос-

ностью. Продление своего существования Царь видит иначе: не как метаморфозу, а как редупликацию. Такой смысл имеет заказ "внучонка", идентичного ему самому (406), и к определенному сроку - к Николе.³⁴

Зимний Никола или Николины святки - самый опасный период в годовом природном цикле: Темнота, ночь заметно преобладают над Светом, днем, а их неравная борьба отчетливо наблюдается по пляске солнца, которое то останавливается, то наступает, то пятится, окончательно побеждая лишь к 6 января (по новому стилю).³⁵ В этом контексте приуроченность внука к Николиным святкам - не что иное как "подмога" стороне Царя-Смерти (ср. военное, военное осмысление Царя и окружающих его бочонков-мальчиков с. 372; см. также 1.1.4. и 1.1.6.).

Смертельная Неделя как эпизод годовой народной обрядности - всего лишь слабый и второстепенный фон событий *Царь-Девуца*. Дело в том, что Цветаева пишет поэму не о земной реплике космической драмы, а о самой этой драме, фигурно выражаясь - о подлиннике. Поэтому и "даты" событий поэмы определены значительно строже, чем приблизительное время Смертельной Недели. "Датоуказатели" же выведены Цветаевой эксплицитно: как при помощи выбора главных героев произведения, так и при помощи его "календарной" композиции.

Царевич - если не персонификация, то по крайней мере соответствие Л у н ы. Царь-Девуца же - если и не само Солнце, то во всяком случае соответствие С о л н ц а. Сюжетные отношения между ними имеют вид т р е х в с т р е ч, оборачивающихся р а з м и - н о в е н и я м и. На уровне композиции поэмы это отражено в названиях глав-эпизодов *Встреча первая, Встреча вторая, Встреча третья и последняя*. События, происходящие в подземном царстве, имеют место н о ч ь ю. А их композиционное отражение - счет глав-эпизодов именно по н о ч а м: *Ночь первая, Ночь вторая, Ночь третья и ночь последняя*.

В трех встречах-разминованиях Солнца и Луны и в трех ночах без труда опознается реальное астрономическое явление неомении, т.е. н о в о л у н и я. Для периода новолуния характерны два свойства. Это, во-первых, период наибольшего сближения Луны и Солнца (у греков, например, он так и называется: οὐνοβος, что буквально означает "сближение", "схождение").³⁶ А во-вторых - это период, когда Луна полностью исчезает на три дня (ночи), после чего

узкий серп Молодой Луны (кстати, у славян и у других народов эти три дня-ночи часто носят название "пустых" или "порожних" дней-ночей).³⁷

Четвертая неделя поста, а в народной обрядности Смертельная Неделя, должна, таким образом, совпадать с первым новолунием перед Пасхой. Ни Смертельная Неделя ни Пасха в семантику поэмы не включены. Их некие признаки играют здесь роль только "датоуказателей" последнего зимнего новолуния, чаще всего приходящегося на начало марта. А это значит, что три ночи подземного царства совпадают с тремя "пустыми" ночами в жизни космоса, с продолжающейся три ночи смертью Старой Луны, которой в поэме соответствует подземный Царь.

Но это не все. Неомении случаются двенадцать до тринадцати раз в году. Цветаева выбрала мартовскую. И, нет сомнений, что из-за ее специальной отмеченности или особой значимости.

Как и у многих народов, так же и у славян времяисчисление велось по лунному календарю, а годовой вегетативный цикл кончался и начинался в период соответствующий началу современного марта. Многие исследователи даже говорят, что древние славяне начинали год первого марта. Первомартовский Новый год сохранился на Руси до 1492 года, т.е. в течение нескольких веков после перехода на лунно-солнечный календарь и даже после принятия христианства в X веке. Небезинтересно отметить, что в христианской системе начало года 1-го марта объяснялось тем, что именно 1-ое марта, к тому же - пятница, было вообще первым днем от сотворения мира.³⁸ Иначе говоря, последнее зимнее новолуние знаменует собой конец одного годового цикла и начало очередного, конец или смерть мира и его вторичное возрождение. И это, думается, основная причина выбора Цветаевой мартовского новолуния для событий подземного мира поэмы. Но тогда следовало бы читать Царя не только как эквивалент Старой Луны, но и как эквивалент уходящего Старого Года; а этим самым и как эквивалент Творца-Властелина Старого Мира и даже самого того Мира. А это уже вплотную подводит к сатурнической природе Царя.

Николины святки, будучи периодом напряженной борьбы между Темнотой и Светом, непосредственно предваряют начало нового солярного цикла, солярного Нового Года, который многие народы праздновали 25 декабря (у римлян, например, это День рождения непобедимого солнца - Dies Natalis Solis Invicti) и который христианская церковь адаптировала впоследствии (с 354 года н.э.), приспособив под Рож-

дество Христово.³⁹

Не надо быть особо проницательным, чтобы заметить следующую любопытную черту поэмы. Ее подземный мир имеет в основном языческий демонический характер, но одновременно его демонизм обнаруживает и христианские влияния: наоборотный церковный обряд венчания (406-407), наоборотный знак креста (412: "Слева - да направо, Снизу - да наверх..."), кощунственные обращения к церковным святым (406: "Исайя, ликуй!"; "Эх, Исайя ты, Исайя, С небес свесь-ка голову!"), презрительное отношение Царя к служителям христианского культа (398: "крысиный хвост" - о попах; 399: "Прынец заморский либо беглый монах" - о неопознанном сыне). Благодаря этим приемам подземный мир получает статус не только демонического, но и дьявольского и антисакрального.

Аналогично строит Цветаева и небесный мир поэмы. Он тоже по своей природе языческий, но с положительным знаком, придающим ему ореол мира сакрального. Сакральность же создается при помощи того же христианского репертуара: крещение Царь-Девницей спящего Царевича (366), упоминание церковных богослужений (352), обращения к пророку Моисею (344), Иисусу (380), царю Саломону (396), к ангельским чинам (423: "Силы - власти - престолы - славы"),⁴⁰ упоминание Иосифа Прекрасного (397) и - самое главное - присутствие в окружении Царь-Девницы таких персонажей как Егорий (350, 416), Михаил Архистратиг (356) и по имени не названный, но свободно опознаваемый пророк Илья (425: "Гонит пророк коней. Гривами хлябь пошла. Пуще взметнулся бич В длани пророковой").

Мир поэмы распадается, таким образом, на две антагонистических системы: лунарную и солярную, дьявольскую и сакральную. В этом свете заказ внука к Николе обнаруживает еще один существенный смысл. Это не только "подмога" для борьбы с силами Света или Солнца, но и для борьбы с иным временем (с солнечным Новым Годом, с солнечным календарем) и с сакральными небесными силами. И не исключено также, что здесь произвольно обнаружил себя конфликт между древнейшим миропониманием и более новым, только отчасти адаптированными, напластованиями солярно-христианской модели мира.

1.1.9. Положительное упоминание Николы Царем (в отличие от кощунственных упоминаний других имен христианского культа) и заказ внука как собственной копии или двойника именно к Николе открывает еще одну перспективу для понимания мифологии поэмы: позволяют опоз-

нать в образе Цветаевского Царя образ самого св. Николы, но не только – также и передавшего Николу многие свои качества более древнего славянского мифологического божества Велеса-Волоса.

Эквивалентность между Николой и Велесом-Волосом в славянских традициях и особенно в русской разработана уже вполне детально. Поэтому здесь мы остановимся на совпадениях Цветаевского Царя уже с Велесом-Николой.⁴¹

а. "Наружность" Царя перекликается с "наружностью" Велеса и Николы по нескольким признакам.

Прежде всего это – 'волосатость' Царя (см. 1.1.2.г.). Волосатость Велеса и Николы, конечно, бесспорны, но дело не в этом, а в том, что и Велеса и Николу данный признак прочно связывает с дьявольским миром вообще и с лешим в частности.⁴² Более того: по ряду свидетельств борода играла роль своеобразного "пропуска" на тот свет – она требовалась для отчета перед св. Николой, часто понимаемого как водитель душ в загробном мире. С этой точки зрения не кажется случайной царская похвала Царевича "И кудри-то – шапкой!" (401) в момент их примирения и особенно ее первоочередность по отношению к, казалось бы – наиважнейшему для Царя, сходству Царевича с "рюмкой" ("Стан – рюмки стройней!" – с. 401).⁴³

Отмеченная раньше навязчивость 'красного-кумачового' цвета в облике Царя указывает на связь Царя с подземным богатством-золотом, с чертом, а в итоге – со смертью (см. 1.1.2.в.). Аналогичны и связи Велеса и Николы: оба связаны со смертью, оба связаны с золотом или богатством-прибылью, и, наконец, оба они связываются с красным лешим, а многие европейские соответствия Николы наряжаются в обрядных хождениях чаще всего именно в красное.⁴⁴

В сидячем образе жизни Царя, в его невозможности встать и в насильственном опрокидывании ("тянет вниз!"; "Снова навзничь повалили враги!" – с. 372; см. 1.1.3.) позволительно видеть вариант мифологической х р о м о т ы хтонических существ. Тогда и этот признак Царя перекликался бы с хромотой Велеса и Николы. В славянском фольклоре хромота приписывается Николу не так уж и редко,⁴⁵ но особенно показателен для наших наблюдений случай отпиливания ног у иконы Николы с целью предотвратить ее уход.⁴⁶

С Велесом-Николой роднит Царя также и его связь с 'печатью' ("Лик – шар сургучовый, краснее клопа" – с. 400; см. 1.1.2. в.). У Николы желтая (золотая) метка на лбу появляется несомненно

вследствие победы над ним Егория и знаменует его приобщение к царству мертвых, к царству Велеса.⁴⁷ То, что Царь изображен у Цветаевой не с меткой, а как "шар сургучовый", т.е. не с отпечатком, а в виде самой п е ч а т и, еще показательнее: он здесь не столько вариант Велеса, сколько сам Велес. Метка (отпечаток) как таковая появляется в поэме на ином ее персонаже - Царевиче, который, правда, причастен к мертвому царству и к Царю как его сын, но с ним не тождественен. И эта метка Царевича чрезвычайно показательна:

- Что за круг меж бровочек,
Кумашный пятак?

[...]

- Что за круг меж бровочек,
Почетный значок?

Аль пастух полуночный
Здесь жег костер?
Али думу думавши -
Да лоб натер? (385)

Во-первых, она получена в результате объятий, борьбы с Мачехой, женским соответствием Царя. Во-вторых, она "кумашная", т.е. присущая Царю и его локусу (см. 1.1.2.в.). В-третьих, в ней налицо как связь с золотом-деньгами, так и со смертью ("пятак"; ср. смысл "пятиалтынного" - двойника Царя, оговаривавшийся в 1.1.2.в.). И в-четвертых, наконец, она эксплицитно связывается с понятиями п а с т у х а и к о с т р а (но об этом ниже).

б. Связь Царя с насекомыми мы уже обсуждали (см. 1.1.2.а.). Теперь отметим, что в поэме они эквивалентны иным помощникам Царя или его второй жены (Мачехи) - змеям. Ср., например, выражение "старый змей-паук" (364) о дядьке Царевича, призванного стеречь юношу и никуда его не отпускать. С этой точки зрения интересно, что с насекомыми связан также и Велес, в частности - с комарами,⁴⁸ и что со змеями бывает связан еще и Никола.⁴⁹

в. Как и Царь, Велес и Никола ведают потусторонним, загробным миром, царством мертвых. Причем в этом случае характерно, что Никола является антиподом св. Михаила, ведающего, в свою очередь, раем, миром небесным.⁵⁰

Обладая такими же, как и Велес, хтоническими свойствами, Никола естественным образом связывается в народных представлениях с земными и подземными водами, а также с огнем. В случае огня Никола выступает как его противник, как 'огнетушитель' (ср. о Царе в

поэме "Разгасился" с. 373), но опять-таки как огня небесного.⁵¹ Отношение же его к земному огню, равно как и к водам (кроме очевидной причастности к ним) еще, однако, не ясно. Зато Велесу свойственно стяжение и замыкание вод (что, несомненно имеет свой отзвук в безостановочной 'выпивке' Царя), а также обладание собственным сожигающим (истребительным) огнем (ср. упоминание в поэме "костра свово" в случае Царя и "пастуха полуночного" в случае Царевича как варианта иссушающего губительного жара-сухости - с. 398; 385; 414).⁵²

г. Цветаевский Царь обнаруживает целый ряд сходств с Велесом-Николой и по своим функциям.

Как уже говорилось (см. а.), Велес и Никола связаны с богатством и накоплением. Отсюда их покровительство торговле и купцам. 'Купеческая' же сущность Царя в поэме выражена эксплицитно (см. 1.1.2. в.).

Как акватические существа Велес и Никола покровительствуют также мореплавателям.⁵⁴ Ср. мотив 'мореходства', 'гребли' в монологе Царя:

"Людям - море синее,
Мое море - винное.
Люди спят на берегу,
А я - так всю ночь гребу!

Мое море тихое,
И гребу без смены.
А зато мне ихние
Моря - по колению!

Их вода - не сладкая,
А моя - с накладкою.
Не щадя ни рук, ни плеч,
И гребем мы бесперечь.

В своем море мы гребцы,
В своем море мы пловцы.
Придет час идти ко дну -
В своем море потону!" (372-373)

Характерно при этом, что 'гребля' Царя изображается как вечное скитание, как плавание без цели, что превращает его в некий архетип моряка, в чистую идею Мореплавания и как бы уравнивает с самим покровителем (Велесом, Николой).

Совпадая со св. Михаилом и даже вытесняя его, Никола наследует от Михаила функцию покровителя ратного дела.⁵⁵ Эта функция, естественно, сохраняется за ним и в случае контаминации с Велесом, на этот раз, однако, с противоположным знаком: как признак против-

ника Громовержца или - в его христианском варианте - пророка Ильи либо Георгия. И эта черта, т.е. связь с войной, свойственна Цветаевскому Царю (см. 1.1.4.).

д. Велес - скотий бог. Никола, аналогично Велесу, - также покровитель скота. С ним связана м и к о л ь щ и н а, жертвоприношения скота как на зимнего, так и на вешнего Николу, а также в случаях падежа.⁵⁶ Одновременно он связан и с земледелием. В этом случае в его честь вертели "Миколину бороду" - оставляемый в поле в конце жатвы куст хлебов.⁵⁷ И Велес и Никола часто выступают также в роли пастуха.⁵⁸ Все эти функции налицо и у Цветаевского Царя.

Появившаяся меж бровей метка у Царевича (см. выдержку выше в а.) рассматривается, между прочим, как след "костра", который мог жечь "пастух полуночный". Всеми своими признаками эта метка отсылает к Царю. Поэтому с ним можно соотнести также и наименование "пастух полуночный", тем более, что эпитет "полуночный" недвусмысленно вводит представление о демоническом существе.⁵⁹

Еще явственнее признаки скотьего бога у Царя в другом месте поэмы - в эпизоде разорительного пиршества:

- Веселитесь, наши верные народы!
Белогривый я ваш Царь, белобородый.

[...]

Веселитесь, наши руки даровые!
Всё хлеба ваши я прѣпил яровые!
Коли хлеба нет, будем есть овес:
Напитаемся - и личиком в навоз!

Выпивайте, брови черные, до доньшка!
Всех-то телок ваших прѣпил я, буреньшек!
А коль тошно вам от ребячьих слез, -
Помолитесь, чтоб их черт скорей унес! (397)⁶⁰

Упоминание "хлебов" соотносит Царя с земледелием, "телок" - со скотоводством, "овса" - с коневодством; 'веселье-выпивка' - с соответствующими обрядами и жертвоприношениями, 'моление' - с обрядной "разрешительной" молитвой (адресованной лешему, божеству или соответствующему святому); 'крестьянская' лексика - с народным, "мужицким" заступником;⁶¹ "верные народы" - с богом "всея Руси";⁶² упоминание "костра" и затем требование "Камаринской" и "трепака" (в очередных двух строфах; см. с. 398) - со специальным обрядным шумом, которым обычно сопровождаются торжества вешнего Николы, и с древнейшим обрядом "коровьей смерти".⁶³ В определенном смысле "скотьим богом" или даже "коровьей смертью" является также и Царевич:

Трех быков на вертеле
Сгублю, не щадя! (385)

Последнее тем более вероятно, что именно у него заказывает Царь свой, так сказать, обрядный шум - "Камаринскую" - для "костра свово".

И все-таки, несмотря на параллели и переклички Царя с Велесом и Николой, Царь у Цветаевой - самобытный персонаж и в некотором отношении даже "архаичнее" Велеса-Николы.

В приведенном фрагменте особо показательны с этой точки зрения следующие "тонкости".

И "хлебá", и "хлеб", и "телки", и подразумеваемый под "овсом" 'конь' подобраны по солярному принципу. Иначе говоря, Царем уничтожается все, что соотносится с Солнцем, а этим самым с небесным миром. Небезынтересно отметить также, ч е г о в этом перечне нет. Если из хлебов названы только "яровые" (а не озимые), то в случае скота нет о в е ц, тогда как жертвоприношения Велесу предполагали овцу, барана, лошадь и корову.⁶⁴ Причина, видимо, в том, что озимые родственны Царю как 'мертвые', а овцы - как обладатели ш е р с т и (тоже 'волохатые' и сопричастны миру преисподней).

Кроме того, заметим, что все "жертвоприношения" здесь не поедаются, а п р о п и в а ю т с я или даже в ы п и в а ю т с я ("Выпивайте, брови черные, до доньшка!"). Ср. дополнительно в *Конце* поэмы:

Кровосос ты, ишь раздулся с нашей кровушки!
Где крестьянские все наши телочки-коровушки? (433)

Одно и другое означает 'предавать смерти', 'губить' (см. 1.1.2.в., так как в "пропивать" присутствует некий признак 'обмена-торговли', и 1.1.5.; ср. еще в случае Царевича: "Трех быков на вертеле Сгублю, не щадя!", а не, например, более естественное "съем").

Очевидное равенство "пропивать=выпивать=высасывать" и "телки=слезы=кровь" - нечто большее, чем поэтический ход или стилизация под фольклор. Оно восходит к старейшему равенству "скот = вода" по признаку 'жизнепорождающее начало', которое у Цветаевой получило вид "телок", т.е. способного к чадородию женского начала (ср. совсем не случайное упоминание "ребячьих слез, а также 1.1.4. и 1.1.6.). Выше (в пункте в.) мы отметили, что Царя и Велеса объединяет их роль стяжителей и запирателей вод, а в итоге - поглотителей жизни. Теперь добавим, что в случае Велеса и особенно его ведийского соответствия Вритры, запираение или похищение вод восходят к более раннему запираению в подземном Царстве скота, и что сами имена

Вритры и Велеса восходят к словам означающим как "скот" и "шерсть" так и "воду" и "волну".⁶⁵

е. Народное представление о Николе прочно присваивает ему многие свойства Велеса-Волоса. Не думается однако, что Цветаевский Царь построен на образе Николы. Он, несомненно, непосредственно выводится из бытующего в народной культуре образа Велеса (не обязательно выступающего под этим именем). Но связь Николы с Велесом позволяет Цветаевой и его подключить к образу Царя, хотя бы при помощи упоминания этого имени в лексическом поле Царя или подземного мира вообще, и этим самым расширить его семантику.

В первую очередь это вводит в поэму мифологический фон борьбы между двумя космическими циклами - солярным и лунарным (см. 1.1.8.). Далее: данный фон свободно трансформируется или хотя бы осмысливается как борьба между двумя системами миропонимания и времяисчисления. И, наконец, ореол Велеса-Волоса в народном Николе позволяет соотнести сказочного подземного Царя с конкретным историческим лицом (царем Николаем II), а мифологический конфликт с конкретным мироперестраивающим событием - свержением царя и революцией в России. Поэтому с данной точки зрения "навязанный", на первый взгляд, поэме-сказке *Конец* объясняется совершенно логически и естественно.⁶⁶

1.2. МАТЬ ЦАРЕВИЧА.

В строгом смысле слова Мать Царевича - не персонаж: в поэме она нигде не появляется как действующее лицо, а упоминания о ней и слишком малочисленны (всего два раза) и слишком беглы, хотя нет сомнений, что ее место в системе поэмы не менее существенно, чем место Царя. О сущности Матери Царевича приходится поэтому судить не столько по непосредственным данным, сколько по косвенным "уликам". В первую очередь - по реляциям к Царю, Царевичу и к Мачехе.

1.2.1. Вот первое о ней упоминание:

"[...]
Где ж убивица моя, - твоя мать?!"

В землю пальчиком гусляр: "Вечный дом! -
Ты в супружестве живешь во втором". (400)

Здесь отмечены следующие факты: Мать Царевича была женой Царя; от этого брака произвела на свет сына - Царевича; потом, как видно, умерла; умершая пребывает в земле, в "Вечном доме",

предполагающем ее окончательное, безвозвратное исчезновение;⁶⁷ она сама и даже напоминание о ней для Царя губительны - "Где ж убивица моя, - твоя мать?!"

Если Царь, согласно нашему прочтению, действительно являет собой смертоносное разрушительное начало, то 'убивающая' его первая супруга не может быть сущностью смертоносной: она может быть губительна для Царя только как его противоположность, как жизненное, созидательное начало. Это подтверждается хотя бы тем, что ей было свойственно 'чадородие', тогда как Царь такой способности лишен, а точнее - всячески от нее воздерживается (ср. 'морганатический' характер второго его брака), мечтая "без баб-то - Рожать сыновей!" (401). Скажем иначе: его способность к чадородию вытекает из его односторонности, из отсутствия женского начала. В результате возникает неразрешимая антиномия: женское начало губительно для Царя, а Царь - для женского начала.

Если с мыслью о сыне Царь в конце концов примирился, то мысль о жене ввергает его в панический ужас (400: "Ох пропал-пропал, пропал-пропал, - женат!"). При этом характерно, что вызванные "женой" катастрофические заключения Царя усматривают опасность не в возможности родить "сына", а в возможности родить "дочь" и этим самым иметь "зятя":

" ...

Коль жена, так значит - дочь, значит - зять?
Где ж убивица моя, - твоя мать?!" (400)

Все члены построенного Цветаевой потока ассоциаций Царя "жена → дочь → зять → убивица-мать" в определенном смысле эквивалентны, так как объединены общим признаком 'убийства-гибели'. В случае "жены-дочери-матери" наличие данного признака уже понятно - им присуще губительное для Царя женское начало. Включение же сюда "зятя" вызывает на первых порах справедливое недоумение: "зять" ведь - начало мужское, не противоречащее ни 'сыновнему' ни 'отцовскому', почему весьма свободно мог бы быть включен в благоприятное для Царя его 'милитарно-винное' окружение (подобно сыну - см. 1.1.4. и 1.1.6.). Недоумение возрастает и при более внимательном взгляде на эту ассоциативную цепь, а точнее на ее поочередные этапы: "жена → дочь", "дочь → зять" и "зять - 'убийство'". "Зять", оказывается, непосредственно связан с 'убийством', так же, как и "мать" ("убивица моя, - твоя мать"). С одной разницей: "жена-мать" поставлены тут на место первопричины, приводящей в движение царе-

убийственную последовательность, "зять" же - на место 'финализатора' этой последовательности, т.е. исполнителя убийства или его орудия (по образцу ножа в ритуале буффони).⁶⁸

В семантической системе подземного царства "зять", ввиду его мужского начала, правда, с некоторой натяжкой, но все-таки может быть подключен к смыслу 'войны' или вообще 'ратного дела'. К смыслу 'войны' подключена также и "жена" ("Ты не жена, Скажи, - война!" - с. 401). Но, как мы уже отметили, это две далеко не тождественных 'войны': первая смертоносная, и, кроме того, входит в состав сущности Царя, вторая же для Царя губительна, она прямо противоположна сущности Царя (см. 1.1.6.). Ассоциативная цепь Царя недвусмысленно вдвигает "зятя" во второй тип 'войны'. Что же такое "зять" и чем он опасен Царю?

Зять, несомненно, - некто 'чужой', некто из иного, противоположного мира. Обычно чужой соотнесен в мифологическом мышлении с преисподней, с царством мертвых. В случае же Царя 'чужой' должен обозначать представителя небесного мира, для Царя действительно 'потустороннего', т.е. находящегося за пределами его подземного царства, за окружающими Царя реками или за морем (372-373; ср. также слова Царя о неопознанном и непризнаваемом сыне: "Прынц заморский либо беглый мокал" - с. 399). Само собой разумеется, что приобретение "зятя" вело бы к разомкнутости подземного царства, а этим самым как бы и к его гибели. Но это не самая главная опасность, таящаяся в "зяте".

Зять - муж дочери. Выдача дочери замуж носит характер 'купли-продажи', 'торгового акта', 'товарообмена'. Сущность же такого обмена состоит в 'мене сущностей' и в 'потере' предыдущей своей сущности. При этом 'обменивающий-покупающий' имеет характер 'победителя'. Выдать дочь замуж значит поэтому для Царя 'быть побежденным', 'потерять свою сущность' (ср. 1.1.2.в.).⁶⁹

Купля-продажа имеет в своей основе поединок двух противоположающихся сторон. Народный свадебный обряд - всего лишь трансформация этого поединка. По отношению к невесте жених играет роль прибывающего из потустороннего мира похитителя-погубителя умыкающего ее в свои владения, обычно понимаемого как царство смерти. Но если невеста пребывает в царстве смерти, то жених становится тогда ее спасителем. Кульминационный момент спасительного акта имеет в свою очередь вид поединка на жизнь и на смерть с временным

обладателем невесты - отцом, подземным чудовищем и т.п. существами. Поединок же, как известно, заканчивается победой жениха и крушением-гибелью подземного царства и его властелина.⁷⁰ И это и есть смертельная опасность "зятя" для Царя. Она тем более реальна, что Цветаевскому Царю отнюдь не чужды черты подземного 'похитителя': он, как уже говорилось, - грабитель-купец (1.1.2.в.); похититель скота, а точнее - вымогатель жертвоприношений (1.1.9.д.); чадо- и женопожиратель (1.1.4.), причем дети-дочери и "милочки", выпиваемые Царем под видом "чарочек" и "бутылочек", кроме уже обсуждавшихся имеют признак 'заморских', 'иноземных' и поэтому, несомненно, 'похищенных':

Как боярышни пред грозным пред отцом,
Вкруг него все чарочки кольцом.

Тут и турецкие, тут и немецкие,
Архиерейские да венецейские...

[...]

Ровно милочки - плясать перед купцом -
Вкруг него бутылочки кольцом.

Уж и горластые, цветные, красные,
Уж и бокастые, и ярлыкастые! (371-372)

Итак, таящуюся в женском начале вообще и в жене в частности опасность для Царя и его царства можно сформулировать следующим образом. Это, во-первых, неизбежность прихода 'чужого', 'победителя' со всеми вытекающими отсюда последствиями вплоть до крушения царства. В этом свете ассоциация Царя "жены" с "зятем" и название "жены" "убивицей" и "войной" очень далеки от праздной риторики. Они буквальны: жена действительно есть первопричина убийственной для Царя войны. Во-вторых, это неизбежность 'распахнутости' подземного царства с последующей катастрофой, так как 'разомкнутость' означает конец 'замкнутости', т.е. 'смерти' или 'преисподней', и торжество 'жизни'. Жена, таким образом, мыслится здесь как первопричина жизни или путь к жизни. В-третьих, термины "дочь" и "зять" предполагают понятие 'семейства', 'рода'. А это значит, что "жена" мыслится здесь как 'родоначальница', как инициатор 'древа жизни' (в отличие от бесплодного 'мертвого дерева' или "бревна" Царя).⁷¹

И последнее замечание. Царь был уже когда-то женат, т.е. должен был когда-то ж е н и т ь с я на Матери Царевича. Будучи сущностью хтонической он мог ее только п о х и т и т ь. Для Матери такой брак означал г и б е л ь (так, кстати, в народной

культуре рассматривается выход замуж девушки ее сторонниками, тогда как для сторонников жениха это скорее 'спасение' невесты.⁷² В поэме это отражено лаконическими словами Царевича "Вечный дом!" (400). Но для нас существеннее другое: то, что Мать Царевича должна была происходить из иного, не подземного мира. Вероятнее всего - небесного, но пока об этом ничего не свидетельствует, кроме слишком косвенного факта (в разбираемом эпизоде) - ошибочного определения Царем своего сына "Прынцем заморским" и "беглым монахом" (399).⁷³

1.2.2. Второе упоминание Матери - в песенке Царевича - еще более лаконично:

"Мать рожала - не тужила:
Не дитя, - дымочек-дым!
Словно кто мне налил жилы
Светом месячным сквозным.
... " (388)

На его основании можно заключить, пожалуй, только одно: легкость родов, которая подсказывать в свою очередь, что Мать понимается здесь как само рождение, рождение как таковое, исчерпывающееся на самом себе. Скажем иначе: Мать осуществляется и исчерпывается в своем рождающем акте. Так, по-видимому, следует понимать ее исчезновение в "Вечный дом!" (см. 1.2.1.) и ее отсутствие в мире поэмы.⁷⁴

1.2.3. Когда, навязывая свою любовь Царевичу Мачеха причитает "Ох, зачем тебя не я родила?" (343), Царевич отвечает ей так:

- Мне не надо твоего - ничего! - (343)

Ответ знаменателен. Из него следует, что "родить" означает здесь как "нечто дать" или "передать" рождаемому из себя. А отсюда следует и другое: то, что Царевич должен содержать в себе нечто от Матери (и от Царя) и быть ее, по крайней мере частичным, двойником.

В картине рождения Царевича он назван "дымочком-дымом" (см. 1.2.2.). Если учесть, что дым - следствие горения, с одной стороны, и что, с другой, слово "дым" восходит к санскритному dhūma, означающему 'движущееся курево' 'фимиам', и благодаря этому родственно греческому θυμός, которое означает 'душу и движение страсти', то эта картина рождения есть одновременно и картиной смерти Матери Царевича: Мать сгорает превращаясь в душу-сына. А это значит, что Мать неким образом должна быть связана с огнем.

В той же картине рождения Царевич определен не просто "дым", но "дымом"-"Светом месячным сквозным", т.е. 'дымом светящимся и прозрачным'. Как и дым, так и свет - производные от огня. "Месячный" же указывает на н е б е с н у ю локализацию огня. На этом основании позволительно заключить, что Мать Царевича связана с о г н е м н е б е с н ы м.

Но одновременно Царевич и сын подземного Царя. Зная же смертоносную сущность Царя, можно теперь сказать следующее. "Свет месячный сквозной" - дефсрмированный под влиянием Царя-Смерти небесный материнский огонь. А удвоение "дымочек-дым" - отражение как дыма-души Матери ("дымочек"), так и дыма-сущности отца-Царя ("дым"). По этим признакам Царевич занимал бы срединное положение между Матерью и Царем.⁷⁶

Дым и его варианты встречаются в образе Царевича несколько раз: в словах Мачехи (351) -

"Дар ты мой обманной,
Клад непокупной!
Ровно столб туманный,
Аль дымок степной...

... ;

в словах Царь-Девуцы (365) -

А ну как зорче поглядим -
И вовсе все обман один.
И вовсе над туманом - дым,
Над херувимом - серафим?;

еще раз в словах Царь-Девуцы (368) -

"Синих очей твоих аль дождусь я?"
Но - словно дым -
Изнизу - вдоль впалых щек -
Облак - мброк - обморок.;

в словах морских обитателей, наблюдающих издалека за лодкой Царевича (390) -

"Да нет, старина!
Ровно мброк какой-то.
Гляди - не волна уж:
Гривастая тройка!"

Срединность сущности Царевича здесь повсеместна. В равной степени он может быть отнесен к низу и к верху ("столб туманный" - "дымок степной"; "туман" - "серафим"; "облак" - "обморок"; "волна" - "Гривастая тройка"), к земле и к небу, к смерти и к жизни ("обморок"), к материальному и к нематериальному ("дым", "туман", "облак" и одновременно "мброк", которое означает и 'облако' и

'призрак'), к реальному и обманчивому (кроме эксплицитного "обмана" ср. двойственность слова "мóрок" = 'облако' и 'вводящий в заблуждение; заставляющий видеть то, чего нет').⁷⁷ Будучи и тем и другим, он в результате - и ни одно, и ни другое: "мóрок" (обманчивый призрак), "обморок" (т.е., ни смерть ни жизнь), а в общей системе поэмы - "сон". Нет сомнения, что такое его положение и состояние образовано уравниванием в нем признаков, унаследованных от Матери и отца-Царя.

Дым и туман во многих отношениях эквивалентны. Но есть между ними и существенная разница: дым - производное от огня, туман же - от влаги, воды. Связь Царевича с водой однозначно отмечена в поэме при первом с ним знакомстве:

" [...]
Видно, месяц, плакамши,
Слезой обронил". (350)

Но примечательно, что нигде позже вода в ее, так сказать, естественном состоянии в образе Царевича не упоминается, хотя и не полностью исчезает - трансформируется в промежуточное состояние "тумана", "облака" и "мóрока" = призрака и "обморочка" = сна, уравниваясь с аналогичной трансформацией огня в "дым".

Царевич, таким образом, - порождение огня и воды, но под влиянием свойств отца-Царя он не является ни огнем и ни водой. Он - их 'испарения', а точнее - смесь их промежуточных состояний.

"Свет *месячный*" указывал на небесное происхождение огненного начала Царевича. Такое же происхождение наблюдается и в случае его акватического начала: "месяц, плакамши, *Слезой* обронил" (350). Отсюда позволительно заключить, что Мать Царевича должна была быть небесным огненно-акватическим существом.

1.3. МАТЬ И МАЧЕХА.

В принципе в поэме соблюдается дискретность на уровне ее персонажей: даже обладая некоторыми общими признаками и чертами, они отчетливо отграничены друг от друга и совершенно свободно поддаются идентификации. Но есть здесь и небольшое отклонение от этого правила. Оно наблюдается в случае заметной размытости или пониженной дискретности наименований и обращений в отношениях между Царевичем и Мачехой. Особенно ярко выражено это явление в употреблении Царевичем и Мачехой слов "мать" и "сын". Факт этот тем более значим, что в случае другой, казалось бы аналогичной, пары персонажей - Дядьки и Царя - такая размытость обращений Царевича к ним или их

к Царевичу вовсе не наблюдается.⁷⁸ Поэтому же кажется неуместным спросить, не являются ли Мать и Мачеха неким одним, пусть даже удвоенным, персонажем, и более пристально присмотреться к Мачехе и Царевичу с данной точки зрения.

1.3.1. С одной стороны Мачеха и Царевич прекрасно осознают свое взаимоположение в системе родственных связей. Ср.:

- I. Отчего тебе не мать родная
Я, а мачеха?
На кроваточке одной
Сынок с матушкой родной
С головеночкой льняной
Ребенок мой!
Молчи, пес цепной!
Не реви, царь морской!
Проходи, сон дурной!
Ребенок - мой! (343)
- II. "Ох, зачем тебя не я родила?"
- Мне не надо твоего - ничего! - (343)
- III . - К взрослым пасынкам - нестарым
Мачехам ходить не след. - (343)
- IV. - Не страми родство, да брось озорство! -
(343)

С дугой, однако, даже в этом препирательстве заметны сдвиги в сторону реляции 'мать - сын' вместо исходной 'мачеха - пасынок': в речи Мачехи дважды повторяется выражение 'ребенок мой' (пример I: "Ребенок мой!" и "Ребенок - мой!"), а в речи Царевича появляется слово "родство" (пример IV).

В эпизоде встречи Мачехи и Царевича на башне этот сдвиг еще явственнее:

- Я сын тебе, а ты мне - мать.

[...]
"Ты баб до времени не старь!
Царица я, а ты мне -Царь !" (380)

На уровне героев во всем чередовании то одних, то других аппелятивов доминирует, несомненно, риторика "настаивания на своем": Мачеха пытается всячески соблазнить Царевича, а Царевич - остудить ее пылкость. Таким объяснением, конечно, можно было бы вполне удовлетвориться, если бы не факт, что подобное чередование свойственно также и нарративным (авторским) партиям текста. Ср.:

Стоит смиренник юный,
Пощипывает струны.
Нет слов у мачехи-красы,
Покусывает хвост косы. (379)

и буквально тут же, через десять стихов, говорится:

Как зверь нечеловечий -
Хвать! - сына за заплестье! (380)

Само собой разумеется, что эквивалентность наименования 'сын' 'мать' и 'мачеха': первые в любом случае отсылают к одному и тому же персонажу, к Царевичу, вторые же объединяют в одно два разных - Мать Царевича и его Мачеху.

1.3.2. Исключая актуальный облик и актуальное поведение Мачехи, попадающиеся в поэме обрывочные сведения о ней предельно скупы, но тем не менее их несравненно больше, чем в случае Матери. И именно благодаря им восстанавливаема ее предыстория.

Похоже на то, что Мачеха не исконная обитательница подземного мира, что она попала туда не по своей воле. Ср.:

Из спальни выкралась,
На лесенку выбралась,
[...]
А там уж - вольней, вольней,
Ногам уж верней, верней,
Как будто из гробика
Восстав, мчишь по воздуху:
Не к птицам на кровельку, -
На вышнюю звездочку!
[...]
Стоит полоняночка
На башенной выщечке. (378)

И в финале поэмы:

А она, в слезах:
"Ветер, на меня!
Ветер, на меня!
Туман, на меня!
Отпусти меня,
Гроб мой каменный!" (430)

Раньше (см. 1.1.8.) имя "полоняночка" мы читали с точки зрения наличного в нем признака 'связанности' как константного свойства царства смерти, преисподней. Этот признак сохраняется и теперь, с тем, однако, что по отношению к Мачехе он явно навязан ей извне, подземным царством, а не исходит от нее самой. В предложенном контексте "полоняночка" отчетливо звучит как 'схваченная в плен', 'насильно ввергнутая в подземное царство'.

Небезынтересно также и упоминание в данном случае гроба. Оно показательно в двух отношениях.

Во-первых, в том, что оно вписывает в образ Мачехи не столько смысл 'смерти', сколько смысл 'у м е р ш е й'. А это позволяет взглянуть на Мачеху как на попавшую в преисподнюю душу какой-то иной захваченной в плен и погибшей женщины.

Во-вторых, в том, что гроб здесь однозначно эквивалентизирован со спальней: "Из спальни [...], Как будто из гробика Восстав". Но это не все. Деминутивы "спаленка", "гробик" откровенно перекликаются с "кроватьочкой" Царевича, которая, в свою очередь, тоже является гробом, на этот раз - его Матери:

На кроватьочке одной
Сынок с матушкой родной.
С головеночкой льняной
Ребеночек мой! (342),

из чего следовало бы, что и Царевич должен быть причислен к умершим.⁷⁹

Есть в тексте поэмы и косвенные указания на то, каким образом попала Мачеха в царство смерти:

(Ветер, ветер, вор-раскошник,
Всем красавицам - помощник,
Ревности - служитель,
Верности - губитель,
[...])
[...]
Связалась беляночка,
С тем самым мальчишечкой,
[...]
Кто прежде супруга нам
Шейный плат растрепал. (378-379)

Из характеристики Ветра явствует смысл 'обольщения', а из связи с чертом ("мальчишечкой") - смысл 'самоубийства', отдающего во власть нечистой силе (если так читать стих "Шейный плат растрепал"). Такое прочтение этой сцены подтверждается и еще раз - в описании вынужденного поцелуя с оборотнем-филином:

Чтоб не увидеть желтых глаз -
Закройтесь, черные глаза!

Закроешь - и легче!
Пол-зла, пол-обиды...
Обидчика чуешь хотя -
А не видишь!

И легче уж губы
Свой жар отдают.
Не ветер, а певчие
Ровно поют. (383),

тем более, что оно оформляет весь этот эпизод в терминах 'обиды'

и 'смерти' (ложное восприятие реальности: вместо "ветра" - "певчие", а дальше вместо "филина" - "лебедь молодой!").

Еще ближе к расшифровке истории Мачехи подводит следующая картина (все в том же эпизоде столкновения Мачехи и Царевича на башне):

Над бездной окианской
Стоит, качает стан свой.

Покачивает, раскачивает,
Как будто дитя укачивает,
Больше глаза незрячие
К мучителю оборачивает.

[...]
Качается, качается,
Шелк вокруг колен курчавится.
Как есть - дитя-проказница
Страх нагоняет, дразнится. (381)

Мачеха - ведьма, и 'качающаяся' требовательная поза для нее естественна. В данном раскачивании можно также видеть и признак соблазняющего кокетства. Но ни первый и ни второй смыслы не требуют для своего выражения уподобления с укачиванием ребенка. Это уподобление привнесено извне, и, несомненно, с определенной целью.

В данном моменте Мачеха и шантажирует Царевича и действительно готова броситься с башни в "бездну окианскую". Царевич не выдерживает и предотвращает самоубийство Мачехи, перехватив ее "На всем лету" (382). Вся эта сцена, думается, рассекречивается так: Мачеха в беспамятстве повторяет прежнее свое самоубийство (ср. наличие этого смысла в ее образе выше), к тому же - самоубийство с ребенком. Не исключено, что здесь переигрывается сцена гибели Матери Царевича и что этой Матерью была некогда сама Мачеха.

Значительно раньше, в первом эпизоде обольщения Мачехой Царевича, она, между прочим, говорит:

"[...]
Всё, что знала, позыбыла нынче за ночь я:
Я крестьяночка, твоей души служаночка!" (343)

Забвение - вообще устойчивая черта подземного царства. Сохраняется она и у Цветаевой, усиленная к тому еще и неузнаванием, т.е. забвением также и на зрительном уровне. Так, Царь не только начисто забыл о существовании сына или о первой жене, но и вовсе не узнает своего сына (399-400). Не было бы поэтому удивительным, если бы Мачеха оказалась давнишней Матерью Царевича, которая, попав в подземное царство, забыла как свое прошлое, так и о сыне, и потеряла способность узнавания, т.е. быв Матерью - стала Мачехой.

Превращение в ведьму и в Мачеху так же закономерно для подземного царства, как и забвение, особенно в том случае, если фактически имело место похищение и самоубийство. Тожество Мачехи с давней Матерью тем более правдоподобно, что данная "мачеха" не совсем типична: она не преследует и не сживает пасынка, как это наблюдается в народной мифологии, и опасна для него только своей неестественной чудовищной любовью-страстью. Иначе говоря, у Цветаевой имела бы место следующая трансформация: Мать → Мачеха-ведьма; материнская любовь → губительная извращенная страсть; чадородное начало → бесплодный эротизм.

В последней нашей выдержке Мачеха именует себя "крестьяночкой". Стоящие за этим именем смыслы ясны, но требуют привлечения образа Царя, в котором крестьянская тема выражена более эксплицитно.

В *Конце* поэмы Царь непосредственно назван "крестьянским":

Чтоб спознался Царь крестьянский с нашим горем -
Мы Царю-то Комару-то - брюхо вспорем! (433),

а вставшие его подданные - "мамкой":

Твоя мамка мы, кормилка никудышная,
Русь кулашная - калашная - кумашная! (435)

В этом контексте дополнительную значимость получает оговорка Мачехи, что она - "служаночка" души Царевича: этим снимается с нее статус Царицы "крестьянской" и устанавливается статус "подданной". Более того: здесь возникает возможность усматривать в ней соответствие принадлежащего Царю царства (ср. "Твоя мамка мы, [...], Русь кулашная - калашная - кумашная!"). Впрочем, данное отождествление уже прозвучало в поэме в эпизоде пляски обвалившегося на Царя шатра:

Чтоб в умишке нам самим не порешиться,
Мы пройдем на половиночку к Царице.

Пройдем-ка к красавице,
- С вином спорить - зря! -
Посмотрим, как мается,
Слезой обливается,
Как с ночью справляется
Страна - без Царя. (374)

Итак, Мачеха - и "крестьяночка" и "Страна". При этом и в одном и в другом варианте она - узница. Вход к Царице или в Страну заперт на "засов" ("Прежде чем засов раздвинем, Ты скажи, душа, [...]"), заперта также и сама Царица (т.е. Мачеха):

Стены всё в сетях-тенетах,
Колокольчиках-звоночках
Честь жены - Царю веночек:
Недостаточно замочков! (375)

Уже сама по себе 'запертость' знаменует 'смерть, гроб'. Но не лишним будет еще раз напомнить, что посещение "покоев" Царицы, иначе - "Страны", завершается седьмым покоем-спальней, которая тут же переименована в поэме в "гроб": "Из *спаленки* выкралась, ... , Как будто из *гробика* Восстав" (378). И напомним еще, что на вопрос Царя "Где ж убивица моя, - твоя мать?!" Царевич показывает "В *землю* пальчиком" и отвечает "Вечный дом!" (400). Так замыкается, поначалу разрозненная и не совсем ясная, цепь эквивалентностей: Царица-Мачеха-Страна = гроб = земля-Вечный дом = Мать Царевича и "спаленка" Мачехи = "кроваточка" Царевича с Матерью. Из всех этих переименований самое существенное для нас в настоящий момент наименование "Страна" и "земля", так как оно вплотную подводит к смыслу реляции "Мать - Мачеха".

О Матери, как о первой жене Царя, мы говорили в 1.2.1., что она должна была быть похищена Царем (что следует из подразумеваемой его первой 'женитьбы' как существа хтонического). Из слишком скурых сведений о Матери в поэме смысл похищения, конечно, не вытекал, но он явно присутствует в ряде намеков на предысторию Мачехи (о чем уже говорилось) и в ее статусе "крестьяночки" (ср. хотя бы: пожирание Царем крестьянских жертвоприношений - с. 397; следующие стихи в *Конце*: "Кровосос ты, ишь раздулся с нашей кровушки! Где крестьянские все наши телочки-коровушки?" - с. 433; соотношение Царя со свирепым "львом красным", а Царевича с "ланью" - с. 399).

Кроме того, в случае Матери Царевича мы установили ее небесное происхождение (см. 1.2.3.). В случае Мачехи же налицо если не небесное, то по крайней мере ее вне-подземное (крестьянское) происхождение и связь с *з е м л е й* (она - "Страна"). И по отношению к Царю и по отношению к Царевичу Мачеха замещает собой - функционально - Мать и в этом смысле является ее двойником или эквивалентом. Отсюда вывод: либо Мачеха является подземным перевоплощением загубленной Матери Царевича, либо же она - тоже загубленное перевоплощение *з е м н о г о* соответствия Матери. В последнем случае возникает тогда парадоксальная ситуация двойного материнства Царевича, говоря иначе - у него тогда должны бы быть *д в е* Матери, а он сам - дважды рожденным.

1.3.3. И, действительно, в тексте поэмы упоминаются *д в а* разных рождения Царевича. Одно из них дано в монологе Царевича:

Видно, в полночь, в пятницу
На свет родился. (350)

Второе - в диалоге морских обитателей, комментирующих лодочную прогулку Царевича:

- В сочельник крещенский,
Что ль, парень, рожден? (390)

Указаний на то, что тут имеются в виду две разных даты, т.е. фактических два рождения, здесь нет. С равным успехом это может быть одна и та же календарная дата, скажем, 18 января ст. ст. в пятницу накануне христианского праздника Крещения. Дело в другом: Царевич проявляет такие свойства, которые характерны рожденным в особо значимое время: в п я т н и ц у и одновременно в К р е щ е н с к и й с о ч е л ь н и к, так как они становятся носителями свойств этого особого времени.⁸⁰

Пятница связывает Царевича с народным мифологическим персонажем Мокошью-Пятницей. А пятничный же Крещенский сочельник - со св. Параскевой-Пятницей-Богородицей. В результате у Царевича действительно была удвоенная мать, сочетающая в себе и Мокошь-Пятницу и Пятницу-Богородицу,⁸¹ но в зависимости от обстоятельств проявляющая то одни то другие свои свойства.

Мать Царевича соотносится, несомненно, с Пятницей-Богородицей, о чем свидетельствует ее небесная огненно-акватическая природа (см. 1.2.3.), а также следующая мольба Мачехи:

- Шаги! -
Мать божья, помоги!
Оттого что эти чудные - шаги!
Я свечу тебе в три пуда засвечу,
Оттого что эти знаю - сапоги! (379),

где Мать Божья истолковывается как сущность обладающая особым влиянием на Царевича.

Мачеха же, соответственно, должна бы соотноситься с Пятницей-Мокошью. В данном случае отсылка к образу Пятницы-Мокоши в поэме значительно больше:

а. Отчетливая связь с водой - ср. хотя бы брачную пляску Мачехи (с. 402-405) и особенно уподобление воде:

Та - рябь рябит,
Плечьми дрожит.
[...]
Та - пруд-река,
Колеблет бока. (402)

б. Буйные волосы, в частности, их распускание во время пляски:

- Пусть душу не спасу, -
Распускай косу! -

Как тряханёт!
Как маханёт!
Мраком-то-как-
Жаром - дохнёт! (403)

Аж пол подметает - косами! (408)

в. Булавки и иглы, которыми колется сама или направляет в свою жертву. Ср. в эпизоде венчания с сыном:

На полуночных-то разве
На летуньях - женятся?

Как пойдет чудить в кровати
Булавками-иглами! (406)

или в эпизоде сговора с дядькой-филином:

Красе на ухо шепочет, прильнув:
"За булавочкой к тебе я второй!"

[...]
Дважды в грудь свою - булавку отправь!
Дважды филину - уста предоставь!" (383)

г. Полная власть над глазами: физическая и мимическая. Ср. в эпизоде обольщения Царевича:

Хочешь, два тебе - на бусы -
Подарю глазка? (342),

в эпизоде столкновения с Царевичем на башне:

Большие глаза незрячие
К мучителю оборачивает.

[...]
Из бахромы курчавой
Глазок глядит лукаво. (381-382)

и в эпизоде венчания:

Ишь, сокрыла черноглазье!
Хороша, смиренница!

[...]
Как радуга - запрокинулась!
Белки-то уже - под дёснами! (406, 408)

д. Настоячивое упоминание в ее образе ткани:

А ветер - шелка горячие
Как парусом разворачивает.

[...]
Качается, качается,
Шелк вокруг колен курчавится. (381)

Не змеинный шип - шелков рваных скрип,
То не плетка-хлыст - шелков рваных свист,
То на всем плясу - шелка́ ручьями вниз! (404),

а также "атласа" (402), "Белый плат [...] нагрудный" (403), "рубахи"

и "ткани" (404). Более того: уже "голая" (406) - уподобляется ткани же:

"[...]
Не рябая, не косая,
Глаже шелку - платьице!" (407)

е. И, наконец, - связь с пряжей, пенькой и обматыванием:

(Ох, поддастся паренек наш!
Пенька - баба ловкая!)
[...]
Обхватывает, обматывает,
В грудь скудную - когти вкапывает,
Вокруг обвилась, как жимолость,
Как радуга - запрокинулась!
Белки-то уже - под дёснами!
Аж пол подметает - космами! (407-408),

а раньше - упоминание "чесальщиц" при прохождении покоев Царицы (376), где "чесальщицы" с равным вероятно соотносятся и с парикмахерским делом и с обработкой шерсти или кудели, т.е. с пряжей и ткацким делом.

Рассматриваемые по отдельности, эти черты Мачехи могли бы считаться лишь случайным совпадением с чертами Пятницы-Мокоши, но их совокупность создает почти классический состав свойств последней.⁸² Кроме них Мачеху с Пятницей-Мокошью роднит и еще нечто.

з. Разительное сходство Мачехи с Царем. И в образе Царя и в образе Мачехи настойчиво повторяется их связь с 'тканью': Царь - "кумашный", "кумачовый" (см. 1.1.2.в.), Мачеха - вся в шелках (см. выше д.). Царь - 'волохатый': усатый, "белогривый", "белобородый"; даже его шатер - "бахромчатый" (см. 1.1.2.г.). Мачеха охарактеризована буйными волосами и признаком "курчавости": "Из бахроми курчавой Глазок глядит лукаво"; "курчавость" же характерна и ее "шелкам": "Шелк вокруг колен курчавится" (см. выше г. и д.). Царь - "хитростник" (372), Мачеха - "глядит лукаво" (382). И у Царя и у Мачехи исполняется "Камаринская" (398 и 376; см. также 1.1.2.а.), а это и Мачеху роднит с комаром; ср. дополнительно с высасывающем поцелуем Мачехи "Из сердца весь сок вытягивает, В глубинную глубь затягивает" (407) и эпитет "кровосос" по отношению к Царю (433). Царь локализован "в нутре земном" (371), Мачеха же пребывает в своем подземном "покое седьмом" (378), и так же, как Царь кольцами из "чарочек", "бутылочек", "бочонков", "рек" и "бочоночных гор" (см. 1.1.4.), она ограждена предваряющими накрепко запертыми покаями, которые соответственно атрибутированы па-

губными женскими превратностями.⁸³ При этом примечательно, что последний покой предваряют "кухня женского обману" и кузница, где кто-то "Из стекла куёт союзы, Из свинца куёт разлуки", откровенно перекликающимися с окружающими Царя кольцом "бутылочек"-прелюбодеек и кольцом "бочоночков"-войны". Более того: ретроспективно предваряющие шесть покоев именуются "реками" (377), подобно тому, как панорамирующий взгляд на Царя обнаруживает его сидящим "Промеж винных рек, бочоночных гор" (372). Далее: Царя и Мачеху роднят их связь с темнотой и связь с мокротой: дабы рассмотреть неузнанного сына Царь "взял лучину" (399), а седьмой покой Мачехи - "ночной" и в нем "Лишь лампадки в углах дымят" (378); Царь "ус мокрый щипет" (371; см. также 1.1.2.д.), а Мачеха вообще существо акватическое (см. выше а.). И, наконец, их обоих сближает общая поза: Царь "Сидит", а основной или исходный локус Мачехи - "спаленка" (т.е. все тот же седьмой "покой ночной"; см. 1.1.3. и 1.3.2.). В заключение этого, далеко не полного, сопоставления Царя и Мачехи отметим еще их сходное соотнесение с огнем. Ни Царю ни Мачехе огненное начало не присуще. Правда, в случае Царя, непосредственно и косвенно огонь упоминается дважды (398-399), но всякий раз в смысле истребительной стихии (см. 1.1.2.б. и 1.1.8.). В случае же Царицы-Мачехи огонь подменен истребительным жаром и адским чадом-дымом. Ср. хотя бы:

То не черный чад над жаркою жаровнею -
То из уст ее - дыханьице неровное. (401)

Мраком-то-как-
Жаром - дохнёт! (403)

Этот жар - из груди
Должен в грудь перебечь,
Аль всю суть нашу сжечь. (408)

Закрутилась дымовым столбом! (404)

Лишь лампадки в углах дымят. (378)

Обычно жар и дым предполагают наличие огня. Здесь же подразумевание огня всякий раз исключается: у этого "дыма" и "жара" совершенно иная природа. Он исходит из недр Царицы-Страны, из подземной "кухни", где стряпают "обман", и из подземной кузницы, где "Кто-то, молот взявши в руки" куёт ложные "союзы" ("Из стекла") и прочные "разлуки" ("Из свинца" - см. 376), и уже по одному этому разрушительен. Кроме того недра Царицы-Страны - "С семью смертными грехами Целых семь укладок бабьих" (376), где "укладка" = 'гроб' ("грудь-то ящик!" - 375), и стихия подземных вод (покои

как "реки", уста как "устье" - 377; да и вся она - "пруд-река" с "пато́чным устьем" - 402, 407). Если поэтому и предполагать некий 'огонь' в образе Царицы-Мачехи, то это был бы парадоксальный а к в а т и ч е с к и й огонь, или точнее - сожигающая (истребляющая) вода. Ключ к решению этого парадокса кроется в "свечах", которые брачащимся подает Царь:

В персты по бутылке
Сует вместо свеч. (406)

Нет сомнения, что поданные "свечи" - нечто большее, чем только колоритная деталь "наоборотного" подземного мира. Это - действительно "свечи", горящие особым подземным огнем. В связи с ними не будет лишним указать, что при первом упоминании окружающие Царя "бутылочки" были охарактеризованы так:

Узнать-то надобно, что в них скрывается,
Что цветом-радугой переливается! (372)

и что Царица-Мачеха, целуя Царевича, тоже "Как радуга - запрокинулась!" (408). Иными словами, есть все основания в необычном 'пламени' "бутылок"- "свеч" видеть вариант "цвета-радуги", а в итоге - подземного жара без огня.⁸⁴

По большинству отмеченных выше признаков Царица-Мачеха - двойник Царя, а точнее - его женское соответствие. Но пока нам интересно не это. Дело в том, что в Царе и Царице воспроизведены основные черты Волоса-Велеса (см. 1.1.9.). Естественно поэтому сказать, что Царица-Мачеха во внетекстовой мифологии имеет свое соответствие под видом женского эквивалента Волоса-Велеса, т.е. - М о к о ш и. Цветаевский Царь, однако, - не только Велес, но Велес-Никола. Отсюда и Царица-Мачеха - не просто Мокошь, но Мокошь-Пятница. Далее. Ни Никола ни Пятница отнюдь не простые персонажи. В народной мифологии они опять-таки удвоены: Никола распадается на христианского св. Николу и на вариант, присвоивший себе многие черты языческого Велеса. То же самое случилось и с Пятницей: она выступает и как христианская св. Параскева-Пятница, и как Пятница, присвоившая себе многие черты языческой Мокоши.

По этой причине сходство Царицы-Мачехи с Царем может считаться дополнительным указанием на фактическую соотнесенность Царицы-Мачехи с самой Пятницей-Мокошью, т.е. женским соответствием Николы-Велеса.

При таком толковании более понятным становятся и некоторые другие детали образа Мачехи: то, что она называет себя "крестья-

ночкой", отсылает как к крестьянскому покровительству Николы, так и к крестьянскому занятию Пятницы, т.е. прядильно-ткацкому делу; то, что она уподоблена "радуге" как содержимому "бутылочек", а ее уста - "паточному устью", роднит ее со 'спиртным напитком' ("вином") и с алкоголизмом Царя, и тем самым - с Николой как покровителем пивоваренного дела (см. 1.1.9.); с Николой же перекликается и ее соотнесенность с корабельным делом (см. 1.1.9. и ср. ее слова о Царевиче: "'Ох, височки, волосочки мои!' - *Корабельные досочки мои!*" - с. 343 и аналогичный рефрен на с. 351, 390 и 412);⁸⁵ и наконец более понятен теперь факт, что именно у нее и Царевича заказан Царем внук именно "к Николе" (405).

ж. Прочтение Царицы-Мачехи в соотнесении с Пятницей-Мокошью и Николой-Велесом проясняет также и ее соотнесение с Матерью Царевича.

Пятница-Мокошь - народно-языческий вариант Параскевы-Пятницы, а Никола-Велес - такой же вариант Николы. Далее: в народно-христианском восприятии Параскева-Пятница просто связывается с Богородицей и едва ли с ней не идентифицируется; Никола же, в свою очередь, связывается или вовсе отождествляется с самим Господом Богом.⁸⁶ Естественно поэтому спросить, не соотнесена ли в поэме Мать Царевича с Параскевой-Пятницей-Богородицей?

Если у Царевича действительно двойная мать, а один из ее вариантов - Пятница-Мокошь, то о другом варианте можно судить по свойствам варианта наличного в тексте поэмы, т.е. по Царице-Мачехе.

В семантической системе поэмы у Мачехи-Царицы есть свой против-эквивалент. И это - Богородица:

Семь небес у Девы Чистой,
У Царицы - семь покоев. (375),

где имена "Дева Чистая" и "Царица" и названия 'зон владений' ("небеса" и "покои") разводят Богородицу и Царицу по противоположным полюсам миропорядка, а 'количество зон' и функции 'правительниц' ставят между ними знак эквивалентности.

На аналогичной против-эквивалентности покоится и сравнение целующей Царевича Мачехи с "радугой":

Из сердца весь сок вытягивает,
В глубинную грудь затягивает.

[...]

Вокруг обвилась, как жимолость,
Как радуга - запрокинулась! (407-408)

В народных представлениях радуга чаще всего связывается с Богородицей, вобравшей в себя свойства языческой Царицы Небесной:

это - "божье кольцо"; мост между небом и землей; престол Богородицы; коромысло, на котором Богородица носит земную воду дабы произвести оплодотворяющий дождь; труба, при помощи которой Богородица поднимает на небеса воду из земного колодца и потом орошает землю; и т.п. Иногда, однако, радуга понимается как змей или пиявка, выпивающие земную воду, но и в этом случае преобладает положительная дождепроизводительная функция.⁸⁷ По форме ("обвилась", а в другом месте обещание "свернусь в трубочку" - с. 343) и по функции ("сок вытягивает") Мачеха - классическая радуга-Богородица, но с противоположным знаком: она - радуга перевернутая ("запрокинулась! [...] Аж пол подметает - космами!").

Мрак и жар, исходящие из недр-груди Царицы-Мачехи (см. выше з.), также позволительно рассматривать как признаки против-эквивалентности Мачехи Богородице.

В народно-языческих представлениях Богородица воспринимается как повелительница и укротительница небесного огня и часто именуется Марией Огненной, занимая место более древней богини-громовницы, которой, в частности, считается и Мокошь как супруга громовержца Перуна.⁸⁸ В связи с этим свойством Богородицы-Марии Огненной небезынтересно отметить еще факт, что наряду с ней и в такой же функции иногда выступает и св. Мария Магдалина,⁸⁹ вплоть до отождествления с Богородицей. Нельзя поэтому исключить такой возможности, что в сжигающем греховном соблазне Мачехи предполагаются также и связи с прелюбодейством двойника Марии Огненной, т.е. Марии Магдалины. Ср.:

И - взывав как целый град Содом -
Закрутилась дымовым столбом! (404)

и тут же следующие строфы о греховности и неверности женщин вообще (404-405).

В апокрифической литературе большое внимание уделяется рождению Христа и целомудрию Богоматери. В этих эпизодах нам интересны два момента: засвидетельствование повивалками целомудрия и их рассказы об увиденном при входе в пещеру к разрешившейся Богоматери. В первом случае отмечается п а л я щ и й нестерпимый жар в лоне Богоматери (так, например, в *Протоевангелии от Иакова* изображен случай с Саломеей, продевшей руку в лоно родившей и тут же выдернувшей ее от сверхъестественного ожога).⁹⁰ Во втором же описывается поразительный свет в пещере и постепенное возникание из него Младенца (таков, в частности, рассказ повивалки

в *Евангелии от Псевдо-Матфея*).⁹¹

Прямых отсылок к апокрифам в поэме, конечно, нет. Но параллель к чудесному рождению и возникновению из огня-света очевидна в описании рождения Царевича:

"Мать рождала - не тужила:
Не дитя, - дымочек-дым!
Словно кто мне налил жилы
Светом месячным сквозным.
[...]" (388)

Помня, что Царевич родился во временной г р а н и ч н ы й момент ("в полночь, в пятницу" и к тому же "В сочельник крещенский" - см. 1.3.3.), в данной картине не рискованно видеть картину рождения от двойкой матери - Параскевы-Мокоши или Матери-Мачехи, от которых наследуется их светносное начало ("Свет месячный") и дымовое ("дымочек-дым").

Возможно, что это одна из причин частичного лишь узнавания в Царевиче сына Мачехой (см. 1.3.1.), и полного неузнавания в нем сына Царем. Царь, кстати, вообще видит в нем 'нездешнего':

- Птица в небе - выше нас родилась!
Над тобою наш не властен приказ! (398) -

говорит Царь к вызванному Царевичу-Гусляру и соткавшемуся из "дыма-тумана", на что Царевич в свою очередь отвечает:

- Плохой сын царю земному, -
Знать, небесному хорош!
[...]
Паренек-то из последних -
Может, ангел не плохой... (398-399)

Попутно отметим и в этой ситуации некоторое совпадение с известным апокрифическим ответом Христа солдату на вопрос о его родителях (в *Ормянском Евангелии*): "Нет у меня отца на земле, а матери - в небесах" и "Единый у меня Отец, но нет с ним матери: единая у меня мать, но нет с ней отца".⁹² Дело, конечно, не в том, чтобы проводить необоснованные параллели между Царевичем и Христом, а в том, чтобы раскрыть мифологическую логику его происхождения: имея мать, он ее не имеет, вместо матери - у него мачеха, т.е. мать, ставшая мачехой; имея отца, он не имеет и отца - этот его не знает и не признает; родившись он одновременно как бы и самороден (ср. мечту Царя "без баб-то - Рожать сыновей!" - с. 401).

Обратим еще внимание на употребление слова "сын" в данной выдержке: оно имеет в виду не столько родственную связь, сколько статус или функцию Царевича (точно так же функционирует здесь и

слово "царь", даже если и подразумевает толкование 'отец'). Отсюда возможность быть сыном 'плохим' и 'хорошим' одновременно (равно как и быть неодинаковым 'царем', т.е. "земным" и "небесным"). Более того: "сын" в разбираемом фрагменте чередуется с формой "Паренек", которая с одинаковым вероятием означает как 'юного неженатого мужчину', так и 'сына'. Особо значимо это чередование в другом месте:

- В сочельник крещенский,
Что ль, парень, рожден?

[...]

Гляди, - не волна уж:
Гривастая тройка!" (390)

"Парень" - словоупотребление естественное: оно употреблено неким морским существом, которому свойственно видеть Царевича с земной или подземной точки зрения и причислять его к сфере "сочельника", т.е. еще не сакральной (не с 'после-'полночной' стороны праздника Крещения Господня). Одновременно однако оно содержит в себе и смысл 'сын' в абсолютизированном варианте 'Сын'. Последний же выдвигается на первый план после комментария на тему поднявшейся волны и уподобления ее трехконной колеснице: "не волна уж: Гривастая тройка!" Дело вот в чем. Христианский праздник Крещения есть праздник **Б о г о я в л е н и я** и эпифании воды. По распространенным представлениям, акт Богоявления проявляется в полночь в виде непроизвольно всколыхнувшейся воды.⁹³ Взбурлившее море ("пучина Пошаливать стала!" - 390) под ладьей Царевича и упоминание "сочельника крещенского" однозначно отсылают к божественной природе Царевича как "парня"-Сына. Те же коннотации получает теперь и "Гривастая тройка": в ней легко читается намек на колесницу бога-громовержца.

Так, косвенным путем мы установили подспудное родство Матери Царевича с Параскевой-Пятницей и Богородицей, а Мачехи - с Пятницей-Мокошью. В заключение напомним еще один факт. В балканских легендах Параскева-Пятница, а точнее - Параська, попадает в турецкий или татарский полон и пребывает в гареме, откуда с помощью ангела-хранителя бежит и спасается от погони, превратившись в чистую криницу.⁹⁴ В *Царь-Девуце* этого сюжета нет, но нельзя исключить, что его отзвук или самостоятельный вариант содержится в мотиве Мачехи "полоняночки" (см. 1.2.1. и 1.3.2.) и двоеженстве Царя и его увеселительном круге из "бутылочек", которые пляшут вокруг него "Ровно милочки" (372 и 1.1.4.). Если это так, то тем

показательнее должна быть редукция всего сюжета только до ситуации плена и гарема и перенесение ее с Матери (Параскевы-Пятницы) на Мачеху (Параскеву-Мокошь): тогда становится совершенно очевидным, что свою Мачеху Цветаева мыслит в тесной связи с Параскевой-Пятницей, т.е. как другую сторону Матери Царевича.

1.3.4. В плане выражения образ Мачехи несравненно разнообразнее и разветвленное образа Матери Царевича. В плане же содержания оба этих образа одинаково просты и, в принципе, — тождественны. Суть Матери — огненно-акватическая стихия небесного происхождения (см. 1.2.2.). Суть Мачехи — тоже огненно-акватическая, с той только разницей, что она земного или подземного происхождения. Первая созидательна, вторая — губительна. Первая — жизнь или рождение. Вторая — смерть, поглощение, небытие.

Источаемый Мачехой "жар" — некое палящее дыхание без огня и света: "черный чад" (401), "дымовый столб" (404), "мрак" (403), "хлад" (403), жгучий "мороз" (403) и "жаркий воздушок, [...] инбирь-шафран-корица-корешок" (404).⁹⁵ Все это однозначно связывает ее с традиционными свойствами подземного мира, с преисподней. Тут можно только добавить, что упоминание "чада" и 'пряностей' вносит еще смысл 'отравляющего' и 'галлюциногенного', который перекликается со снотворными "настойками" и "маком" (348), которыми пьют Царевича, с одной стороны, и опьяняющим вином, которое непрерывно пьет Царь, с другой. В результате огненное начало Мачехи сильно удалено от огня как такового и резко приближается к ее 'акватическому' началу.

На первый взгляд Мачеха — сплошь 'акватична'. Ее тело — "пруд-река" (402), ее шелка — "ручьями вниз!" (404), ее уста — "устье" (407), ее покой — "реки" (377), а она сама — "В глубинную глубь затягивает" (407). Но это далеко не все. Мачеха — 'вода' — отнюдь не обычная вода.

Одно из ее проявлений — 'вода-Гидра'. Ср.:

То не черных две косы, служанки кроткие:
Две расхлестанных змеи — да с косоплетками! (401)

Вырывала тут из кос косоплетки,
Отползала змея к самой середке, (402)

Не змеиный шип — шелков рваных скрип,
То не плетка-хлыст — шелков рваных свист,
То на всем плясу — шелка ручьи вниз! (404)

Другое — 'вода-вино'. Ее уста — "паточное устье" (407); она сама "Как радуга — запрокинулась!" (408) и этим самым уподобляется

содержимому окружающих Царя "бутылочек" 372); ее и Царевича Царь сталкивает друг с другом как 'чарки': "Царь их лбами чокнул" (407). При чем все это предваряется авторским отступлением, в котором женщина явно уподобляется "чарочке" и опьяняющему напитку:

Поделитесь чарочкой -
И все с концом!

[...]

Поделись по-божески -
И каждый пьян. (405),

с завершающим образом виселицы и смерти:

Столбам с перекладкою
Никто не плох!
Хватай мертвой хваткою,
А там - как бог! (405)

Более того: тема опьянения возобновляется после эпизода поцелуя Мачехой Царевича:

Лежит-цвет-наш-трезвенник,
Как пьяный какой.
Вот уж вечер-зареве -
Он взор межит.
Уж к вечерне вдарили -
Он все лежит. (408)

Иначе говоря, Мачеха есть смертоносная 'вода-вино'. Но и это не все. Она - то же самое вино, которым постоянно упивается Царь (см. 1.1.2.д. и 1.1.5.). Ср. обращение Царя к Мачехе "Виноградника в соку" (402); наименование Мачехи "Льни, тонкоствольная лоза!" (383) в эпизоде эротического акта с Дядькой-филином; замечание Царя о неисчерпаемости винных запасов в его погребах:

Лоза наша полная,
Погреба просторные,
Бочкарь наш испытанный,
Бочонки не считаны. (372);

возобновление 'бочоночной' темы в эпизоде пляски Мачехи: "Духом винным-тут-бочоночным румянилась" (402); переключку "вина" с "лозой", а венчального обливания вином с наказанием прутьями:

Всего тела вдоль - винищем
В кровь исполосована. (406)

и, наконец, переключку обступающих Царя концентрическими кругами "чарочек", "бутылочек", "бочоночков" и построенного на 'обвивающей кинемограмме' финала брачной пляски: "Обхватывает, обматывает, [...] Вокруг обвилась, как жимолость" (408; с дополнительной переключкой "лоза" - "жимолость").

В результате 'жар' и 'вода', составляющие суть Мачехи, ока-

зываются эквивалентны: "чад" - "дым" - 'пряный' "жаркий воздушок" - "дух винный-тут-бочоночный" - "лоза" - "жимолость" - "пенька" - "радуга" 'бутылка' - "чарочка" - "змея" - "мертвая хватка" 'виселицы' и "жимолости" - 'опьянение-смерть'.

Вся эта цепь эквивалентностей завершается образом "крови" Мачехи: и змеиная природа Мачехи и ее 'винно-акватическое' начало оказываются Мачехиной кровью. Ср.:

Кровь, что воет волком,
Кровь - свирепый дракон, (408)

Само собой разумеется, что такая кровь - убийственна. Именно ею Мачеха несколько раз повергает Царевича в 'сон-смерть'. Ср.:

- Вынь из ближнего, из нашейного
Из платочка совово - булавочку.

Ты упрись ею в грудь высокую,
Напой ее кровью досыта.

[...]

Вынимает из тела грешного
Пурпуровую - всю - булавочку:

"Всю до капли кровь
За его любовь!
Всю из жилок прочь
За одну за ночь!"

[...]

И вколи ему змейку в шиворот,
Чтобы вся их любовь - навыворот!
От булавки той - будет крепко спать,
Она звать его, а он пуще спать...
Ляжет парень смирней травиночки
От кровиночки-булавиночки. (347)

и в другом эпизоде:

Глаза-то всё шире,
А змейка-то колет...
- Спи, свет, спи, соколик! -
Уж руки как гири, (391),

который замыкается ощущением-видением пожара:

"Дядька, пожар!"
Закрылся глазок.

[...]

- Дядька, пожар! -
Закрылся другой.

Так и спит с последним криком,
С ротиком полуоткрытым. (391)

А окончательно смысл "пожара" вызываемого кровью-булавками-змеями Мачехи, раскрывается дальше:

Волна челн кольшет,
Жар утробу сушит.

[...]

Кому жить охота -
К мощам не паломник,
Кому пить охота -
Лишь стакан и помнит. (414)

Этот "пожар", как видно, не имеет огненной природы. Он - внутреннее ж ж е н и е, иссушающая ж а ж д а. Так смыкается тема 'вино-акватической' природы Мачехи и Царя-'пропойцы' (см. 1.1.5.), т.е. неутолимой жажды в подземном смертельном мире. По отношению к Царевичу это значит следующее: вызвать у него жажду - вызвать у него 'любовь' к 'вину'-Мачехе, совратить на путь пьянства и разврата, а в итоге - окончательно 'погубить', приобщить к 'смерти'.⁹⁶ Но на уровне сюжета поэмы этого не происходит: Царевич утоляет мучающую его жажду другой водой - морской. С данной точки зрения последний фрагмент поэмы особо показателен. Во-первых потому, что, благодаря параллелизму, "жить" и "пить" оказались эквивалентны друг другу. Во-вторых потому, что прежние "рюмка" или "чарочки" подменены здесь "стаканом" или - иными терминами - 'женское начало' подменено 'мужским' (ср. выше эквивалентность: "чарочка" = "женщина" = Мачеха-"вино"- 'смерть'). А сама эта смена в семантических реляциях объясняется тем, что в данном случае Царевич пребывает на море и что именно море предлагает ему свою воду для утоления опасной жажды.

Естественно, обнаруживающаяся систематика не упраздняет огненно-акватического начала Мачехи, но вводит в это начало момент спецификации. Оно не столько 'огонь-вода', сколько 'жар-вино', подземная смертоносная влага, мифологическая вода забвения. Ср. о булавах, которыми Мачеха разит Царевича:

Сталь из вброта -
Память в лоб. (426)

1.3.5. Раскрытая выше сущность Мачехи заставляет теперь обратить внимание на некоторые другие ее свойства, пересмотреть образ Царя и учесть ряд еще не рассматривавшихся свойств Царевича.

Мачеха - "Страна", но одновременно и "вино". Одно и другое - взаимозаменяемы: "Страна" есть "гробик" (см.1.3.2.), "вино" же смертоносно (1.3.4.). На этом, однако, данная эквиваленция не обрывается. Будучи "вином" Мачеха является одновременно и содержащим и содержащим: вином и "чаркой" ("Да как затилком чокнется С заслонкой печной!" - 346; "Царь их лбами чокнул" - 407, где "их" означает

Царевича и Мачеху); вином и 'бутылкой' (ср. упоминание в ее образе и в описании окружающих Царя "бутылочек": "радуги" - с. 372 и 408; "горлышка" - с. 372 и 402); вином и "бочонком" (ср. "бочоночки" вокруг Царя - 372; и в образе пляска Мачехи: "Духом *винным-тут-бочоночным* румянилась" - 402); вином и "лозой" ("Лоза наша полная" в случае описания локуса Царя - 372; "тонкоствольная лоза" - 383, "Виноградинка в соку" - 402 по отношению к Мачехе); вином и "реками" (Царь сидит "Промеж *винных рек*", а его винные "погреба" "просторные" - 372; покои Мачехи - "реки" - 377, ее уста - "пточное устье" - 407, она сама - "В *глубинную* *глубь* затягивает" - 407). Иными словами, вся эта "Страна" есть некий 'винный локус'.

Если теперь вернуться к локализации Царя "Промеж *винных рек*, *бочоночных гор*" и к окружающим его концентрическим кольцам из "чарочек", "бутылочек" и "бочоночков" (371-372; см. также 1.1.4.), то придется сказать, что Царь пребывает внутри Царицы-Мачехи. А если вспомнить, что "Сидит Царь в *нутре земном*" (371), то следовало бы сказать, что Царица-Мачеха есть *з е м л я* (ср. 1.3.2.), а осторожнее выражаясь - земля-преисподняя.

По нашим подсчетам события поэмы приурочены к периоду последнего зимнего новолуния, предваряющего первое весеннее полнолуние и тем самым древний славянский новый год (см. 1.1.8.). При таком взгляде Царь легко соотносится как со старой Луной, так и с умирающим старым годом. Царевич - с молодой луной и с рождающимся новым годом. Царица-Мачеха же, в таком случае, - с землей-преисподней как локусом умирания и рождения.

Локализация Царя внутри Царицы-Страны восходила бы тогда к народным представлениям о Старой Луне, согласно которым во время "пустых дней" (когда луна исчезает полностью) Старая Луна возвращается в лоно своей матери и там снова возрождается, но уже как новая, Молодая Луна.⁹⁷ Возможно, что так именно должно толковать преклонный возраст Царя, его упоминание о "пятиалтынном" как своем двойнике, лишенность царского "сану", пьянство, разорение своего царства, обветшавший его "шатер" и заказ у Мачехи с Царевичем "внучка"- 'копии' (373, 398, 405-406), а также столкновение с сыном-Царевичем именно в момент полнейшего разорения "именьица" (398). Но это далеко не достаточно: отсюда никак нельзя перейти к сменяющему Царя Царевичу, равно как и ко многим свойствам Царицы-Мачехи.

Такой переход станет возможным при учете, что Царь - и старая Луна и Старый Год, т.е. при учете годового народного цикла. Тогда Царь соотносится с Велесом-Николой, а Царица - с Мокошью и Пятницей, функционально соответствующей Николе. Но Никола - отнюдь не однородный и не однозначный мифологический персонаж: необходимо различать два его варианта. Николу Сямого, родственного Велесу, вешнего - додственного Егорию (опять-таки весеннему) и св. Михаилу. То же и в случае Пятницы: зимнюю, родственную Мокоши, и весеннюю, родственную Богородице.⁹⁸ Внук заказан Царем к зимнему Николе. Будучи копией Царя, он должен будет замкнуть годовой цикл. Сын же - Царевич - хотя и имеет некоторое сходство с Царем, тем не менее не является его дублем. Он соотносим с вешним Николой, и его функция - открыть новый годовой цикл. Вот поэтому он не по сердцу Царю, и поэтому Мачеха так к нему ревностна. В данный момент от Царевича зависит как судьба Царя, так и судьба Царицы-Мачехи.

На уровне литературного сюжета все они - вполне обособленные и самостоятельные персонажи. На уровне смысла и даже на уровне мифа они - всего лишь определенные состояния мира на годовом витке этого мира, отдельные фазы ж и з н и м и р а. Поэтому они могут то расходиться, то взаимодополняться, то дублировать друг друга, то взаимно отождествляться. Так, например, Мачеха может быть и женой Царя и женой Царевича, она же может быть мачехой Царевича, но и его матерью; Царь же может быть и мужем Царицы-Мачехи и пребывать в ее лоне как вернувшийся возродиться сын; у Царевича могут быть две Матери, у Царя - две жены, у Царицы-Мачехи - два мужа. Правда, нет у них д в у х сыновей, Царевич - один. Но и это не совсем так: Царевич у д в о е н, а то и у ч е т в е р е н - так, на смотрах Царь-Девушка видит в нем мальчика и девочку, с одной стороны, а с другой - и двух мальчиков, и двух девочек (365).

Вернемся еще раз к датировке событий поэмы. В начале поэмы, в главе *Встреча первая*, говорится:

Не трубили збрю
С крепостной стены.
В небесах Егорий
Не разжег войны.

Спит кузнец над горном,
Спит косарь в копне. (350)

В конце же, в главе *Встреча третья и последняя*, уже иная картина:

Гонит пророк коней,
Гривами хлябь пошла.
Пуще взметнулся бич
В длани пророковой. (425),

а Царь-Деввица

Молнией поднялась,
Грудь-разломила-сталь. (425)

Если первый образ можно было сначала понимать только как описание предрассветного часа, то в контексте второго он уже читается как обозначение предвесеннего, п р е д г р о з о в о г о периода в жизни мира: не объявивший войны Егорий означает, что еще не наступило время весенних гроз, борьбы со Змеем, завладевшим миром на время зимы; спящие "кузнец" и "косарь" - спящую, погруженную в зимний сон-смерть землю. Этим, конечно, понятие 'ночи' с первого образа не снимается. Тут действительно имеется в виду ночь, но ночь как иное наименование з и м н е г о периода, как время 'сна' мира.

Когда Мачеха говорит Царевичу "Все, что знала, позабыла нынче за ночь я: Я крестьяночка, твоей души служаночка!" (343), то не трудно опознать в этих словах указание на ночь-з и м у и на тождественность Мачехи з е м л е ("крестьяночка"). Кстати, этот смысл возобновляется еще раз (в *Ночи второй*):

"Три года завтрашней зарей,
Как я на персик восковой,
Как нищий на базаре, -
На нежный лик твой зарюсь!

Три года эту ночь ждала!" (380)

Правда, тут речь о "трех годах", но по условностям сказки они означают не что иное, как т р и м е с я ц а, притом три з и м - н и х месяца. "Завтрашней зарей" должна наступить весна, новая фаза в жизни мира. Даже в сюжете поэмы в следующую ночь наступает "конец" подземного царства, а на заре разыгрывается картина весенней грозы (см. выдержку выше).

Итак, Мачеха - з е м л я в з и м н е м с о с т о я н и и. Дополнительно об этом может свидетельствовать упоминание с н е - г а в ее образе, а в образе подземного мира - к о в р о в: "Наших босых ног - Не белей снежок" (403); "ай мороз тебя ожег?" (403) - Царь к Царевичу после того, как Мачеха в своей пляске скинула "босовички"; "До ковровой до земли склонилась истово" (402). Теперь, думается, понятнее также, почему она названа "полоняночкой" и "беляночкой" (378): тут позволительно видеть отзвук

распространенного представления о зимней земле как о пребывающей в плену женщине (ср. 1.3.2.).

Если видеть в Мачехе зимнюю землю, то нельзя не обратить внимания на некоторые любопытные особенности ее брачной пляски.

Мы уже не раз отмечали, что прежде всего в этом эпизоде обнаруживается акватическая сущность Мачехи. Но дело не только в этом. Дело в том, что она постепенно освобождается от своих одежд и в конце предстает "босая, Того хуже - голая!" (406), что ткани на ней сами рвутся и ниспадают с нее "ручьями вниз!" (404), что Царь, венчая их, говорит:

Берет Царь бочонок:
"Налой вам святой!

В ковры-вам-подстилки
Вину велю течь!" (406),

поливает "двойным фонтаном" из "бутылок" и "чарок" и приговаривает:

"Чтоб в играх-затействах
Плодились птенцы,
Вот вам венецейских
Две чарки - в венцы!" (406),

и что в финале пляски Мачеха уподобляется "радуге" и "Аж пол подметает - косами!" (408). Напомним еще, что до этого момента вино в подземном царстве пребывало в замкнутом состоянии, что ему не свойственно было 'выплеснуться' (см. 1.1.4.), теперь же оно свободно выливается Царем на новобрачных. Короче говоря, здесь налицо разверзание земных замкнутых зимних вод. Еще, правда, не дождь, но уже раскрепощение земли и ритуальное вызывание или провоцирование оплодотворяющего дождя небесного. О том, что Цветаева подразумевает именно такое толкование, свидетельствуют два факта. Сама Мачеха уподобляется цветущей яблоне:

Белый плат-то свой нагрудный распахнет!..

Плоть ли бабья - ай
Просто яблонь-май?
Бабья пазуха -
Али божий рай? (403-404)

Игра Царевича уподобляется в свою очередь оплодотворяющему дождю-грозе:

Заиграл сперва гуслир так-от легонечко,
Ровно капельки шумят по подоконничку.

Та - рябь рябит,
Плечьми дрожит.

Заработали тут струночки-прислужницы,
Ровно зернышки-посыпались-жемчужинки.

Та - пруд-река,
Колеблет бока.

[...]
Отпустил гуслиар своих коней стреноженных -
Покатилась дрожь волной до быстрых ноженек. (402-403)

Расточаемый Царицей-Мачехой соблазн, ее эротическая невоздержанность при толковании этого образа как пробуждающейся земли вполне закономерны. Закономерна также ее любовь к сыну-пасынку, двоемужество, характер прелюбодейки: дабы войти в новую фазу, она требует обсеменения. Этим, конечно, ни ее хтоническая природа, ни ее смертоносное начало не аннулируются: чтобы произвести жизнь, она вынуждена предать смерти мужское начало. С другой стороны, вполне закономерна также и полная эротическая воздержанность Царевича в поэме: пока земля замкнута, она считается неприкосновенной. Этот подтекст прозрачно проглядывает в песенке Царевича, которую он поет после подземного венчания и, что особенно важно, достигнув 'полнолуния' (в "двухнедельном" возрасте - с. 414):

"Сорную траву дурную
Не коси, косарь, с плеча!
Не паша, не бороня,
Молодость моя прошла:

[...]

Только знал, что на перине
Струнным звоном ворожил.
Кто страды земной не принял -
Тот земли не заслужил.

[...]

Ну, а этим уж именем
Пуще хлеба дорожил...
Кто к земным плодам надменен -
Тот земли не заслужил!" (419-420)

Ни на сюжетном уровне, ни на уровне семантическом новая стадия мира - 'весенняя' - в поэме не разрабатывается. Всё обрывается в момент крушения подземного царства, в момент его распада, а в ином истолковании - с концом зимы или точнее: зимнего состояния мира. На сюжетном уровне это выражено уходом и 'продажей' Царевича, отлетом на Ветре Мачехи, после того, как она узнала, что "челнок" Царевича "Пришел к побережью Без парня" (429), и - уже в *Конце* - свержением Царя восставшим людом ("мамкой", "кормилкой" Царя, "Русью" - 434). К вопросу такого решения сюжета Цветаевой нам придется еще вернуться, а пока остановимся только на том его аспекте, который непосредственно относится к образу Царицы-Мачехи.⁹⁹

1.3.6. Судьбу Мачехи Цветаева заканчивает так. Не сумев задержать Царевича и узнав, что тот уплыл с Царь-Девницей (так, во всяком случае, сообщил ей Ветер - 430), она в отчаянии взывает:

"[...]
Ветер, на́ меня!
Туман, на́ меня!
Отпусти меня,
Гроб мой каменный!" (430)

Ветер предлагает ей свои услуги и уносит ее на себе не в погоню за беглецом, не на море, а в сторону материка. По пути они ссорятся и Ветер коварно сбрасывает Мачеху, выявляя ей правду о Царевиче, т.е. что тот попал не "под пятку" Царь-Девнице, а "Так и гает промеж двух ее грудей!" (431). Мачеха падает вниз и превращается в змея:

- Ух! -
- Кто ж это так ухнул вдруг?
Просто вылетел из тела - дух!
Да не плач ты, полуночный сыч!
Просто тело о кремень-кирпич.
И пополз меж камней -
Змей... (431-432)

Царь-Девница - не пересказанная сказка, а сказка п о э т и - ч е с к а я, созданная п о э т о м, что значит, что словесная ткань такой "сказки" так же ж е с т к а, т.е. з н а ч и м а, как и любого другого литературного произведения, реализующего некий иной жанр. Поэтому финальное слово "Змей..." - не декоративизм под фольклор и не обмолвка Цветаевой, тем более, что восемью стихами раньше Мачеха три раза сряду была названа "змеей": "- Не сумела усидеть, змея, - так рухай! Знай, змея из змей" (431), равно как и во всем предыдущем тексте поэмы (ср. хотя бы в брачной пляске: "Отползала змея" - 402; "То не черных две косы, [...] Две расхлестанных змеи" - 401; а также последовательность в назывании "булавок" Мачехи "змейками" или формами от существительного "змея", а не "змея").

Из ссоры с Ветром следует, что Мачеха - не п е р в а я из уносимых Ветром: "Чай, не первой в своей верности клянусь!" (430), "Не таких еще носил через всю Русь!" (431), хотя в самой поэме о других подобных случаях не говорится. С одной стороны, это значит, конечно, просто коварство Ветра. С другой, однако, указывает на повторяемость изображенных в поэме событий, на их цикличность: естественно ожидать, что данная история будет в таком же варианте

возобновляться и впредь. Мачеха в данном эпизоде названа именем "молодая": "Мчится, мчится вместе с Ветром - *молодая!*" (430), подменяющим здесь иные наименования и благодаря этому эксплицирующим исконную 'молодость' Мачехи. Это в свою очередь подразумевает, что Мачеха не подвластна возрастной эволюции, что она - и з в е ч н а . Такое ее свойство еще заметнее, если учесть, что Царь в поэме - "старый" (373), а Царевич - все 'взрослеет' (ср. в его песенке: "*Молодость моя прошла*" - 419). Изменения, претерпеваемые Мачехой в поэме, носят характер только перевоплощений, метаморфоз, не затрагивающих однако ни ее статуса ни ее сущности. Более того: убиваясь, она не убивается, а всего лишь меняет свой внешний вид - становится Змеем. Змея и Змей - воплощения вечности, непрерывной цепи периодических воскресаний и условных умираний, получающих вид смены кожи (тела; ср. рвущиеся "шелка" на Мачехе, которые ниспадают с нее "ручьми вниз", после чего - уже "голая" - она и далее остается в "платьнице", что "глаже шелку" - 404-407) или временных переселений в иной локус - при 'умирании' в подземный, потусторонний, при 'воскресании' в земной. Таков именно характер имеет перелет Мачехи из подземного мира (ср. ее слова в финале: "*Отпусти меня, Гроб мой каменный!*" - 430) на материк, на землю, куда-то "через всю Русь", в некое "Царство-нам-Китай" (431) и окончательная локализация "меж камней" (432) в отличие от морского "побережья" (429), где ситуирован весь мир поэмы, ее 'вырий'.¹⁰⁰

"Гроб каменный" "отпускает" Мачеху, однако, лишь частично: ее тело ударяется "О кремень - кирпич" и, превратившись в Змея, ползет "меж камней" (432). Похоже даже на то, что Мачеха вообще не высвобождается из своего "гроба": "кирпич" предполагает некую 'постройку' и в данном контексте провоцирует ассоциации с 'гробницей', 'склепом'. Но это не единственная возможность. "Кремень" подразумевает 'прочность', 'гранит', "кирпич" же - 'непрочность' и 'глину', а "кремень-кирпич" - 'несокрушимую бренность' или 'непреодолимость бренного'. Иначе говоря, здесь налицо ассоциации с библейским мотивом сотворения человека из земли-глины и его изначальной греховности и бренности. У Цветаевой, однако, "тело" Мачехи не рассыпается в прах, а превращается в Змея, т.е. одаряется живучестью и некоей самостоятельностью. Такой ход, думается, объясняется просто: тело превращается в совратившего его и поселившегося в нем мифического Змея. "Гроб каменный", полонивший Мачеху, - не что

иное как именно т е л о или З м е й или, что то же, з е м - л я - г л и н а.¹⁰¹ Заметим, что освобождение Мачехи является одновременно ее гибелью, распадением на два отдельных начала: тело и дух ("Просто вылетел из тела - дух!" - 431). Погибла Мачеха, но не погибло ее "тело", став Змеем, и, вероятнее всего, не погиб и "дух". Все вернулось к исходному моменту и продолжение этой истории легко предвидеть: в соответствующий момент Змей снова завладеет чьим-то духом и снова станет такой же "Мачехой", такой же "змеей", такой же 'преисподней'.

"Дух", надо полагать, соответствует не выведенному в поэме 'предсобытийному' состоянию Мачехи: не зря она в поэме уже "полоняночка" и состоит в связи с "мальчишечкой"-дьяволом, "Кто прежде супруга нам Шейный плат растрепал" (378-379) и не зря, хотя и поначалу противится, но все-таки уступает Дядьке-Филину и даже повинуется ему (347, 383). Иным происхождением ее "духа" объясняется, по-видимому, и ее параллелизм к Деве Чистой (375), Параскеве-Пятнице (см. 1.3.3.), а также ее обращение к Матери Божьей (379) и к крестному знамени (383), тут еще 'каноническому', с целью защититься от настойчивости пакостного Филина.

Все это подводит нас к связи образа Мачехи с образом библейской Евы. Не думается, что Мачеха есть Ева. Она только некий очередной вариант Евы на очередном витке мирового цикла ("не первая", по словам Ветра - 430), а точнее - прямая наследница Евы.

Наиболее однозначно к образу Евы отсылает вписанная в образ Мачехи "яблонь":

Грудь раскинулась - цветом яблочным!
Вынимает из тела грешного
Пурпуровую - всю - булабочку:

[...]

И вколи ему змейку в шиворот, (347)

Белый плат-то свой нагрудный распахнет!..

Плоть ли бабья - ай
Просто яблонь-май?
Бабья пазуха -
Али божий рай? (403-404)

При этом примечательно, что в обоих случаях Мачеха уподобляется не совращаемой Еве, а совращающему древу-змею, а в итоге - прародительнице земле ("божий рай"). Первый фрагмент мы взяли из эпизода первого по ходу событий в поэме сговора Мачехи с Дядькой. Эпизод этот начинается со 'святого' возмущения Мачехи на нескромное пред-

ложение Дядьки, когда она глубоко оскорбленная

Помертвела ровно столб соляной,
Д'как сорвется, д'как взовьется струной,
Как плевком ему да вызвездит лоб!..
"Хам! Охальник! Худородный холоп!

Целовать тебя - повешусь допрежь!" (345),

но потом увлеклась ворожкой на "лампадном елее", в котором увидела близящуюся встречу Царевича с Царь-Девницей (345-346):

Левой ножкой топнула,
Да как охнет, взглянув!
Да как навзничь грохнется,
Колен не согнув!

Да как затылком чокнется
С заслонкой печной! - (346)

Зная весь текст поэмы и зная уже суть Мачехи, не сложно спознать здесь ее 'змеиные' потенции: "Помертвела" - "Д'как сорвется, д'как взовьется струной" = 'кинемограмма змеиного прыжка'; убийственный "плевком" = "слюнка"- 'мокрота' - "чокнется" = "чарка"- 'вино' - "кровь"- "змейка", вынутая из "тела грешного", "яблочного". Но не это нам интересно, а эволюция Мачехи от "столба соляного" до "цвета яблочного".

Застывая "ровно столб соляной", Мачеха уподобляется Лотовой жене. Данное уподобление - свидетельство скрытой в ней превратности, греховности и неверия-непослушания, а также признак 'наказанности Богом' (на психологическом уровне сюжета еще заметна здесь склонность к 'оглядке', т.е. потенциальная готовность сдать Дядьке, пойти на сговор). Лотова жена - не первая библейская ослушница, ей предшествовала Ева. Поэтому не кажется случайной Цветаевская последовательность в образе Мачехи от 'столпа' к 'яблоне': она призвана вести вглубь Мачехиной сущности, к истокам ее греховности, к содержащейся в ней Еве.

В разбираемом эпизоде она всего лишь 'оглянувшаяся', т.е. узница смерти (ср. "Помертвела" и 1.1.4.). 'Ева-яблонь' пробуждается в ней постепенно - в результате подстрекательств Дядьки и нарастающей ревности. Здесь она еще жертва и орудие в чужих руках, податливая на грех почва. Зато в эпизоде брачной пляски картина меняется. Там сначала речь идет о "яблони-мае" (403), потом о Содоме и в финале пляски - о взятии Царевича (404: "взыграв как целый град Содом - Закрутилась дымовым столбом!"; 407: "Как жалом в него вонзается, Как в яблок в него вгрызается, Из сердца весь сок вытягивает, В глубинную глубь затягивает"). На первое место выдвигается

активность. Это особенно заметно в смене сравнения с оглянувшейся Лотовой женой на сам Содом, локус разврата, и "соляного" столба на "дымовой". Так Мачеха постепенно идентифицируется с соблазном и в конце сама становится его воплощением. В финале - Змеем.

Отметим еще, что с этого пути Мачеха сойти не может. Она должна прийти до отождествления со Змеем. "Помертвление" Мачехи и ее обморок аналогичны обмороку Царя. Как уже говорилось, смерть в царстве смерти должна бы воскрешать, т.е. возвращать в состояние предшествующее попадению в царство смерти. Обратная эволюция Царя останавливается на "бревне", сухом, мертвом дереве (см. 1.1.5.). Обратная эволюция Мачехи - на "столбе соляном" и 'чарке'. Мачеха, таким образом, - навеки 'оглянувшаяся' и навеки 'акватична'. Иначе - 'погибшая', чреватая смертью, ставшая землей. Не случайно, обольщая Царевича, она говорит:

Для одной твоей лежанки
Я на свет рождена. (342),

где "лежанка" значит не только 'брачное ложе', но и 'гроб-землю' (напомним, что эти слова звучат после стихов: "На кроваточке одной Сынок с матушкой родной" - 342; см. 1.3.2.).

У Мачехи нет устойчивого телесного образа. Она - сплошная кажимость ("виденьице" - 401), как и Царь в эпизоде пляски обвалившегося шатра (374; см. 1.1.2.6.). Поэтому и появляющийся в ней образ яблони - соблазнительный обман. Мачехина яблоня - лишь частичная реплика запретного библейского дерева познания добра и зла. Та обольщала своими плодами, Мачехина - цветом ("Грудь раскинулась - цветом яблочным!" - 347; "Плоть ли бабья - ай Просто яблонь-май?" - 403). Данный Цветаевский сдвиг вводит ряд существенных смыслов. 'Неоплодотворенность' и 'жажду оплодотворения' - отсюда такая активность при совращении Царевича. 'Опасность' оплодотворительного акта с Мачехой - упомянутый "май" ("яблонь-май") отсылает к распространенным народным представлениям об опасности бракосочетаний в мае и обычно свадеб в это время в народе избегали,¹⁰² Мачеха же 'кажет' свой майский образ именно в брачной пляске. Кроме того Мачеха - зима (см. 1.3.5.), а "яблонь-май" следует тут же за упоминаниями зимних признаков Мачехи ("снежок", "мороз", "Белый плат-то свой нагрудный распахнет!.." - 403), где "мороз" определен как 'жаркий' ("ай мороз тебя ожег?" - 403). Поэтому "яблонь-май" позволительно читать как обольстительный, обманчивый план выражения 'зимы', а этим самым - 'смерти' (аналогично "цвет

яблочный" - как 'цветы мороза'; кстати, цветы вообще соотносятся в народной обрядности с потусторонним миром и прочно связаны с поминальными ритуалами).

Яблоко как плод упоминается в поэме несколько раз. Всегда, однако, в связи с Царевичем. В случае Мачехи речь идет исключительно о цветущей яблоне. При яблоке, если можно так сказать, Мачеха и Царевич сталкиваются Цветаевой дважды и всякий раз в реляции 'поедающая - поедаемый'. Ср.:

"Три года завтрашней зарей,
Как я на персик восковой,
Как нищий на базаре, -
На нежный лик твой зарюсь!
Три года эту ночь ждала!" (380)

и в финале брачной пляски:

Как в яблок в него вгрызается,
Из сердца весь сок вытягивает,
В глубинную глубь затягивает. (407)

Если один из вариантов Мачехи - яблоня, то здесь на самом деле происходит картина поедания собственных же плодов: яблоня не рождает яблоки, а поедает их. Если к тому учесть, что Мачеха - мать Царевича (пусть даже только функционально), а Царевич - ее сын (хотя бы тоже функционально), то тогда мы имеем дело с картиной 'чадопоедания' (то же мы уже отметили и в случае Царя - см. 1.1.4., при этом и там и тут речь идет о выпивании-высасывании).

Итак, в основе образа Мачехи покоится мифологический образ матери-земли - рождающей и обратно поглощающей свои детища. И лишь теперь представляется возможным объяснить одну особенность финального полета Мачехи на Ветре: из восьми строф в шести первых Ветер обращается к Мачеху словами "мать моя" и "мать", потом переходит на местоимение 'ты' и "змею" (430-431). Конечно, "мать моя" и "мать" в устах Ветра получают окраску 'матерщины' и вписывают в эти обращения ореол 'блуда'. Но тем не менее такая частотность возводит эти обращения в ранг имени собственного и ведет к понятию 'Мать'. Оба этих ореола не противоречат друг другу на мифологическом уровне поэмы: там 'Мать' и 'Блудница' - синонимичны, если вообще не тождественны.¹⁰⁴ С той разницей, что на сюжетном уровне Цветаева экспонирует только один аспект Мачехи - смертоносный, жизнепорождающий же, плодоносный остается за пределами поэмы, в ее контексте.

1.3.7. Мачеха Цветаевой более трагична, чем это может показаться на первый взгляд. Во-первых, она - вторая и "чужая" жена:

Отчего я не девица,
А чужая жена! (342)

Во-вторых, она - "не мать" Царевича, а "мачеха":

Отчего тебе не мать родная
Я, а мачеха?

[...]

"Ох, зачем тебя не я родила?" (342-343)

И оба положения, как видно, для нее нежелательны. Это ее, так сказать, предрешенные обязанности, ее природа. Освободиться от них она может только через гибель (ср. ее намерение сброситься с башни в бездну).

У Царевича, строго говоря, о д н а мать, но в двух противоположных ипостасях: дающей жизнь и отнимающей жизнь. Этот второй аспект Матери Царевича и представлен в поэме отдельным персонажем - Мачехой. Последнее с особой яркостью проступает в решении Цветаевой брачного акта Мачехи с Царевичем: это не биологическое совокупление, а обратное затягивание Царевича-плода вовнутрь, в родившее его некогда чрево ("В глубинную глубь затягивает" - 407). Цветаевская Мачеха с ее необузданным эротизмом, и с ее предрасположенностью к инцесту, с ее блудом и смертоносностью - персонаж более древний и более естественный, чем обычные сказочные мачехи.

Сожаление о том, что она "мачеха", а "не мать родная" Царевича, кроме обольщающей риторики, имеет иной еще смысл: это сожаление о том, что она - не рождающая, а призвана умерщвлять. Ее ревность к "родной" матери - ревность смерти к жизни. Заметим: в поэме нет слова "зависть" - чувства Мачехи называет Цветаева р е в н о с т ь ю (395, 412, 422). Она - смерть, которая не столько стремится разрушить жизнь, сколько хотела бы быть жизнью, но дабы жизнь произвести, сначала вынуждена ее умерщвлять.

Мачеха - не весь персонаж, а только его часть, не весь годовой цикл, а только его один период, и не вся земля, а только одно из состояний земли. Поэтому безразлично, является ли Мачеха (генетически) изменившейся на время Матерью, или же кем-то другим. Так или иначе они обе входят в состав одного и того же целого, одного и того же мирового цикла. Тут существенно, что Царевич родился в самый невральгический момент: "в полночь в пятницу" (350) "В сочельник крещенский" (390) - на стыке двух состояний мира (см.

1.3.3.), тогда, когда оба аспекта родительницы соприкасалась друг с другом, когда, фигурально выражаясь, Мать и Мачеха имели возможность быть единством.

1.4. ЦАРЕВИЧ.

К образу Царевича мы обращались уже не раз, но в основном с мыслью раскрыть те или иные неэксплицитные свойства других персонажей поэмы. Теперь остановимся на нем ради него же, хотя и в этом случае придется возвращаться к уже разобранным персонажам и, быть может, даже вводить в сказанное некоторые уточнения. Естественно ожидать, что Царевич намного богаче остальных персонажей (что еще не значит, будто он сложнее тех), так как в нем должны скрещиваться и свойства обитателя подземного царства, и свойства, унаследованные от отца-Царя, и свойства, унаследованные от Матери-Мачехи, причем -- вероятнее всего -- в трансформированном виде. Если он, например, обнаруживает некоторые черты Царя-Велеса-Никола, то, думается, это все-таки особые ипостаси -- скажем, юного Велеса, т.е. только возможность стать Велесом, или -- если Никола, -- то скорее его весеннего варианта, чем зимнего.

1.4.1. Царевич пребывает в том же мире, в котором пребывают также Царь и Мачеха, и который условно мы называем царством смерти, подземным миром или преисподней. В отличие от Царя и Мачехи он претерпевает в поэме возрастную эволюцию -- сначала он "ребенок", младенец, потом "малец" и совершеннолетний юноша, "богатырь" (342, 385, 411). Поэтому он может рассматриваться как исконный персонаж преисподней, т.е. там родившийся и там же повзрослевший, а часть его свойств -- как свойства присущие ему изначально, а не только связанные локусом пребывания.

Подземный мир поэмы не совсем однороден, по крайней мере топографически, и его обитатели пребывают в разных участках этого мира. Царь -- "в нутре земном" и "Промеж винных рек, бочоночных гор" в своем обвешанном "шатре" (371, 372), Царица-Мачеха -- на своей "половиночке" в своих "семи покоях" (374, 375), Царевич же -- "на кроваточке" (342), без указания ее местонахождения, но из хода событий и поведений персонажей явственно следует, что "кроваточка" Царевича находится в каком-то другом месте. На самом общем семантическом уровне все этих три локуса эквивалентны по признаку 'локус смерти', однако нельзя пренебречь их различием на уровне плана выражения.

Так, семь Царицыных покоев подразумевают некое обширное пространство, шатер Царя - пространство более суженное (не случайно шатер обваливается при попытке встать - 373-374), "кроватьочка", хотя и помещена где-то "за дверью" (348), - локус крайне редуцированный, о ней в препирательстве Царевича с навязчивой Мачехой даже дважды говорится "узкая" (" - Постеля узка! - Коль и впрямь она узка - свернись в трубочку!" - 343). По этому же признаку дифференцированы также и позы-движения данных персонажей: наиболее подвижна Мачеха, как внутренне, так и физически; движения Царя строго регламентированы - он все время "сидит" и перемещение или хотя бы вставание ему противопоказаны (см. 1.1.3.); наиболее же скован Царевич - он вынужден 'лежать' и 'спать' (см. открывающий поэму стих "Спит Царевич, распростерся, Спит, не слышит ничего" - 341).

"Кроватьочка" Царевича - ложе его Матери:

На кроватьочке одной
Сынок с матушкой родной. (342)

Мать его же пребывает в Вечном доме, в земле:

" [...]
Где ж убивица моя, - твоя мать?!"

В землю пальчиком гусляр: "Вечный дом! -
Ты в супружестве живешь во втором". (400)

Отсюда следует, что "кроватьочка" Царевича - 'земля', и что он пребывает в земле. В этом отношении он там же, что и отец-Царь - "внутре земном", только на более 'глубоком' уровне.¹⁰⁶

Наиболее личное и интимное местопребывание Царицы-Мачехи - "покой седьмой", "спаленка" - 'гроб' с "пуховиком" (378). "Постеля" Царевича непосредственно не описана, но из песенки Царевича о его растроченной молодости следует, что это "перина" и "солома":

Только знал, что на перине
Струнным звоном ворожил.

[...]

На перине, на соломе,
Середь моря без весла, -
Ничего не чтит, кроме
Струнного ремесла. (419-420)

"Перина" и "солома" здесь однозначно однородны и этим самым - эквивалентны. Будучи планом выражения 'смерти', 'загробного', "солома" смысл 'смерти' вписывает и в "перину", который дополнительно дублируется выражением "без весла" как знаком 'бездеятельности' и 'бездвижности' (Царевича).¹⁰⁷ "Середь моря" в данной песенке от-

сылает в свою очередь к локализации Царя "Промеж винных рек" (371) и к бесцельной гребле Царя (372-373; см. 1.1.9.г.).

Вывод напрашивается сам собой: "кроватька" Царевича обладает и свойствами локуса Матери, и свойствами локуса Царя, и свойствами локуса Мачехи. Она, иными словами, - некий исходный и центральный локус подземного царства, наиболее глубокий и наиболее узкий. Царь, как мы уже говорили, ситуирован внутри Царицы-Мачехи как "Страны" и как винно-акватической стихии (см. 1.3.5.), а Царевич - внутри Царя-шатра: именно здесь он указывает на местопребывание своей Матери (а этим самым и на свою "кроватьку").

Есть у Царевича и еще один локус - лодка, на которой он несколько раз выплывает в море. Лодка эта во многом повторяет "кроватьку". Как правило, и в ней Царевич л е ж и т в бездейственном и сонном состоянии:

[...] Рученьки врозь.
Бусы в левой руке,
Гусли в правой руке. (346)

На дне - с гуслиями в обнимку - гуслиар! (362), и она выложена "подушками" (387). А на семантическом уровне она - синоним "кроватьки" как локус смерти, как разновидность 'гроба'. Последний смысл откровенно расшифровывается стихами:

"Ох, височки, волосочки мои!"
- Корабельные досочки мои! - (343),

которые адресуются несговорчивому Царевичу. Он еще откровеннее, если учесть, что корабль или лодка - популярная обрядная форма гроба у многих европейских народов, некогда распространенная также и на Руси.¹⁰⁸ В самой поэме этот смысл подтверждается как тем, что "доски" упоминаются то в связи с женским началом как носителем гибели ("Мне что *грудь* - что *доска!*" - в ответе Царевича назойливой Мачехе - с. 343), то непосредственно в связи с гробом (в песенке Царевича о самом себе: "Для *гробочка-домовини*, Из *досочек* из шести - Из *сосновых* - ни единой Я не *выстрогал доски*" - 419), так и противопоставлением корабля колыбели ("То - *корабль* тебе, то - *люлька!*" и тут же "Нет уж, - не до *колыбельной!*" - 361).

С другой стороны, смысл 'колыбели' с лодки однако не снимается. Наоборот, он несколько раз акцентируется в рефрене:

- Ох ты воля! - дорогая! - корабельная!
Окиянская дорога колыбельная! (351 и 390, 412),

звучащем как сожаление о невозможности встречи Царевича с Царь-

Девницей (сраженный стрелами-змеяками Мачехи Царевич в критический момент засыпает).

Лодка Царевича, таким образом, - вариант "кроваточки" с возможностью смысла 'колыбели', 'жизни' или, иначе, 'гроб-колыбель'. Ввиду насильственного усыпления Царевича в лодке, позволительно видеть в ней только 'колыбель', но оттенок 'локуса смерти' за ней сохраняется из-за того, что это все-таки 'купеческая лодка', лодка подземного царства (ср. Царевич на дне своей лодки как "мусор-товар" - 362; Царь-Девница "крестит купецкую тварь", т.е. затопляет купеческие корабли - 359 см. также 1.1.2.в.).

"Лодка" аналогична "кроваточке", но не тождественна с ней. Между ними существует в поэме пространственный разрыв: "лодка" ситуирована на "море", на периферии подземного мира, а само "море" рассматривается как "дорога" к "воле", как "Окиянская дорога колыбельная!". Более того: "море" с "лодкой" локализованы н и ж е локуса "кроваточки" - к ним спускается Царевич "С лестничек крутых" и "Вдоль перил витых" (350, а также 385 и 411). "Кроваточка", как видно, - не последний 'этаж' подземного мира, а если смотреть на нее все-таки как на последний, то она - порог между 'смертью' и 'жизнью', между 'гробом' и 'колыбелью': за ней уже "море" и "дорога" на "волю". Интересно, что обратный путь - 'вверх' - завершается в подземном царстве 'тупиком': 'лабиринт' семи покоев Царицы-Мачехи, завершающийся "спаленкой"- 'гробом' ("покой ночной" - 378), кстати, прочно запертых на "засов" и оснащенных 'сигнальной системой' (374, 375), а из "спаленки" ведет "лесенка" на "башенную вышку" (378), которая недвусмысленно подразумевает 'сторожевую вышку' (там перехватил Мачеху "мальчишечка" = 'дьявол-соблазнитель', там она пытается броситься "с башни вниз" в "бездну окиянскую" и там происходит ее роман с отвратительным Дядькой-филином - 378, 381, 382-383). И тут подземный мир обрывается: над ним открывается простор и путь в 'запредельное':

На лесенку выбралась,
Ступень за ступенечкой -
Лишь выйти труднечко!

[..]

А там уж - вольней, вольней,
Ногам уж верней, верней,
Как будто из гробика
Восстав, мчишь по воздуху:
Не к птицам на кровельку, -
На вышнюю звездочку! (378)

"Птицы" и "кровелька" в определенном отношении эквивалентны: первые - обитатели пограничной сферы между небом и землей, такой же границей может считаться и "кровелька". Кроме того "птицы на кровельке" могут читаться, согласно народным представлениям, как соответствие молний обитающих в тучах (это тем более вероятно, что в данной синтаксической конструкции подразумевается соответствие 'птицы - звездочки').¹⁰⁹ Противопоставление "птицам на кровельке" "вышней звездочки" отсылает еще выше - в небесный, заоблачный мир. Вероятнее всего - в мир ангелов-душ.¹¹⁰

Путь вверх, "на звездочку", ведет через 'гроб' ("Как будто из гробика *Восстав*, мчишь по воздуху"). Через 'гроб' же ведет и путь вниз, на "море" - кроме "кроваточки" как 'земли-гроба' см. еще уравнивание "лестничек крутых" с представлением о 'смерти': в первых двух Царевич спускается по "лестничкам" с трудом:

Слабыми руками
Вдоль перил витых,
Слабыми шажками
С лестничек крутых. (350)

причем во втором - значительно энергичнее:

Смелыми руками -
Вдоль перил витых,
Резвыми шажками
С лестничек крутых. (385)

а в третьем - уже прыжками:

Жаркими руками
Вдоль перил витых,
Шальными скачками
С лестничек крутых.
Какой тут заморыш!
Богатырь, ей-ей!
Одним махом - сорок
Спрыгнул ступеней. (411),

где наконец вводится смысл 'смерти' в образе "с о р о к а с т у - п е н е й" (при этом прохождение "лестниц" имеет здесь вид б о - р ь б ы со смертью, присутствующей как в локусе 'лестница', так и в самом Царевиче: сначала он "слаб", а потом - "Богатырь").¹¹¹

Но если путь вверх ведет к идеальной, бесплотной форме бытия, то путь вниз ведет к "морию", т.е. к беспредельной 'праколыбели', возвращает в предбытийное растворенное состояние со снятыми разделениями между смертью и жизнью, между духовным и телесным. Таково во всяком случае "море" в поэме. Приведем несколько примеров.

С точки зрения птиц, поющих Царевичу об опасности моря и сна на море, оно представлено так:

"Не спи, крепись!
Взгляни на птиц:
Заснем - так вниз,
Заснешь - так вниз...

[...]

Морская синь,
Морская соль,
Все море в грудь твою взойдет, -
И будешь ты
Не царский сын:
Морской король.
Аминь.

[...]” (413)

Тот же образ моря звучит и в словах самого Моря к Царевичу, но в несколько иных терминах:

- Доверься морю! - не обманет!
Плыви, корабель-корабель!
Я нянюшка - всех лучше - нянек,
Всем колыбелям колыбель.

Уж скоро ты в кулак - канаты
Сам разорвешь, своей рукой.
Припав к груди моей богатой,
Крепчай, мой выкормыш морской!

Клади себе взамен подушки
Мою широкую зарю!
Тебе в игрушки-погремушки
Я само солнце подарю!

Не будет волным володеньям
Твоим ни краю, ни конца...
Испей, сыночек двухнедельный,
Испей морского питьца.

Испей, испей его, испробуй!
Утробу тощую согрей.
Иди, иди ко мне в учебу -
К пенящейся груди моей! (413-414)

В песенке птиц есть еще такие слова:

С змеищей вперегиб
Не стой в ночи!
Шелками шит, змеей зашит
Твой вороток!
Не спи, крепись! (413)

Песенка и монолог Моря следуют друг за другом. Поэтому "подушку" и "канаты" позволительно понимать как переименование предыдущих 'сна' и 'защитости шелками', а "разорвешь" как переименование птичьего предупреждения "Не спи, крепись! Встряхнись!" 'Сон', 'защитость' - формы 'смерти', а в случае Царевича - ограничители

его жизненных потенций. Не преодолеть их - значит погибнуть. Птицы настаивают на 'духовной' форме преодоления, на 'бодрствовании'. Море же - на физическом. Оно предлагает смену "подушки" на "зарю", "корабля"- 'колыбели' на свою, т.е. морскую, "колыбель" (упоминание "игрушки-погремушки") и уговаривает освободиться от "канатов" (= 'зашитости') "своей рукой". Более того: Царевич именуется Морем как "корáбель-корабѣль" и этим самым отождествляется с ним. Но Царевичев 'корабль' не только 'узилище-гроб', но и 'колыбель', 'локус жизни'. Поэтому 'разорвать канаты' и 'сменить подушку' означает и освобождение от 'уз смерти' и от 'уз жизни', т.е. переход в недифференцированное и необособленное бытие, а в итоге - отождествление с беспредельным мировым океаном (ср.: "Тебе в игрушки-погремушки Я само солнце подарю! Не будет вольным володеньям Твоим ни краю, ни конца..."). Но это еще не все: море в поэме имеет характер женского начала:

Ведь все то ж тебя ждет
И у жен и у вод:
Грудь-волною встает,
Волна - грудью встает. (386)

Слияние с морем, таким образом, - возврат в материнское лоно, возврат к первоистокам жизни. С точки зрения жизни земной это - гибель, потеря обособленности. С точки зрения бытия - переход в универсальную предвечную форму существования. При этом заметная даже в данном случае взаимобратимость эквивалентности 'женщина = вода' и 'вода = женщина' ("Грудь - волною встает, Волна - грудью встает") снимает разницу между 'женщиной-женой' и 'женщиной-матерью' (см. море как "нянька" - 413). Отсюда: 'жениться' или 'иметь женщину' = 'погибнуть' = 'вернуться в материнское лоно' = 'раствориться в праокеане или праводах', а гибель в море - 'сладострастна' (и одновременно - 'спасительна'; см. 1.1.7.).

С этой точки зрения вполне объясним сюжет поэмы, по крайней мере то, что поиск невесты и встречи с невестой происходят на море. Объяснимо также и направление выходов Царевича вовне - из 'гроба'- "кроваточки" вниз "С лестничек крутых": это выходы к 'женщине -мору', в 'предрожденное' состояние. С точки зрения всего универсума - в запредельное измерение, с точки зрения земных форм - в смерть, гибель, с точки зрения Цветаевской поэтики - к 'воскресению вспять', 'обретению своей сущности и отождествлению с ней' (см. в песне Моря, 413-414, совмещение Царевича со всем

универсумом: "Клади себе взамен подушки Мою широкую зарю! Тебе в игрушки-погремушки Я само солнце подарю! Не будет вольным володенье Твоим ни краю, ни конца..." и ср. понимание земной смерти как 'рождения вспять' в стихотворении *Сивилла - младенцу* - 17 мая 1923 - из цикла *Сивилла*: "То, что в мире - век Смеженье - рождение в свет. Из днесь - В навек. Смерть, маленький, не спать, а встать, Не спать, а вспять. Вплавь, маленький! Уже ступень Оставлена... - Восстанье в день."). То же самое происходит и в обратном направлении: тут он наталкивается на Мачеху, тоже затягивающую вовнутрь акватическую стихию. Иначе говоря, Царевич локализован в поэме в "кроваточке"- 'гробу' между двумя водами, с той разницей, что вторая - подземная, Мачехина, предполагает 'дубликацию', 'ре-продукцию' царства смерти (см. 1.1.6.-1.1.7.), тогда как первая - морская - качественную трансформацию (подробнее эта сторона Цветаевской поэтики излагается в заключительной части разбора *Переулочков*).

1.4.2. Соответственно своему рождению от двух матерей, а точнее - на стыке двух противостоящих друг другу состояний мира (350: "в полночь, в пятницу На свет родился"; 390: "- В сочельник крещенский, Что ль, парень, рожден ?; см. 1.3.3. и 1.3.5.), Царевич должен быть персонажем амбивалентным и идеальным в том смысле, что в нем должны сочетаться прямо противоположные 'наследственные' свойства и должно соблюдаться идеальное между ними равновесие. И это и есть весь его секрет.

Исконный экзистенциальный статус Царевича - 'быть сонным', 'спать' (ср. подмену сказочного зачина 'Жил-был' на "Спит Царевич, распростерся, Спит не слышит ничего" - 341; см. еще 1.1.3.) - это и есть состояние равновесия, пребывания на границе между 'жизнью' и 'смертью'. На уровне позиций этому состоянию соответствуют две постоянные и регулярно чередующиеся в тексте позы Царевича - лежащая, горизонтальная (341: "распростерся") и подвижная, вертикальная (341: "Как у мачехи у младенькой - сенок в потолок" и затем неоднократные 'вставания' Царевича). Позиции эти образуют две основных оси мироздания. Предпочтение какой-нибудь из них приведет, естественно, если не к крушению существующего миропорядка, то по крайней мере к его принципиальной перестройке. С данной точки зрения Царевич являет собой центр мира и является очевидным эквивалентом Царя, локализованного в "шатре", в центральной точке концентрических кругов и в 'сидячей' (промежуточной

меду лежащей и стоячей) позиции (см. 1.1.3. и 1.1.4.) . Иначе говоря, данный мир держится на Царевиче - Царевич есть его основа, своеобразный миропородитель и миродержец (ср. на стр. 422 предпосланное Царевичу наименование "Грудь Первопрестольная!") приходящий на смену одряхлевшему, разрушающему и разрушающемуся, предшествующему миру - отцу-Царю, еще не до конца себя изжившему.

Принцип уравновешенности противоречивых свойств Царевича с исключительной последовательностью выдержан Цветаевой по всем привлекаемым признакам.

а. Согласно законам мифологического подземного царства, его обитатель должен быть так или иначе 'ограничен' - 'связан', 'хром', 'слеп', 'беспамятен' и т.д.

'Связанность' Царевича выражается при помощи как особого набора предпосылаемых ему атрибутов, так и их однозначной соотнесенности со сферой вредоносного. Так, например, "бусы" держит Царевич не в правой, а "в левой руке"¹¹² (346); "перстни" и "ожерелья" сопровождаются кокетством 'опасности' и 'смерти' - 390: "Плывет Царь-мой-Лебедь В перстнях, в ожерельях. [...] (Живого такого Напеть бы дружка)", 387: "Расходился тут Царевич, - нет сил! Ожерельице в зубах закусил", где 'раскушенное' "ожерелье" означало бы освобождение от зловещего Дядьки-филина и победу над ним, 363: "И каждый пальчик-то Как царь закованный!", т.е. в перстнях и в инертном нетворческом состоянии;¹¹³ "кушак" (385, 415), "кафтан -шнуровка" (385, 391), 'защитость' "шелками" (413), "серебряный нагрудничек" (363) - все это 'теснит' (415: "Как ременным кушаком сжата грудь") и исходит от демонических сил (413: "Шелками шит, змеей зашит Твой вороток!"), стремящихся повергнуть Царевича в сонное состояние. Аналогичным образом передается в поэме и духовно-физическая угнетенность Царевича: "Все отдал бы, весь сан престольный, Кто бы мне душу распротал!" (348) и "Встал Царевич сгорбленный, Кручинный такой. Вкруг очей - что обручи, Набились круги. Чай, опять на ковричек - Да с левой ноги!" (349), которая дополнительно сочетается с представлением о хтонической 'слепоте' (ср. тут же; на стр. 350: "Где глаза лазурные? Две черных дыри".) 'хромотой' (351: "А ступнет шажком - Вот сейчас обронит Ножку с сапожком") и с подземными водами (350: "Киньте в воду - пробочкой Поверх всплыву!" или "Видно, месяц, плакамши, Слезой обронил", где "пробочка" - а несколько раньше "обручи" - роднит это состояние

Царевича с подземным Царевым и Мачехиным "вином", а 'слеза месяца' - все с той же подземной лунарно-акватической стихией).

С другой стороны, Царевичевы "кольца", "ожерелья", "серебряный нагрудничек" и "кушак" - атрибуты его царского сана, а тем самым - показатели его божественного и идеального статуса. Будучи ограничителями, они одновременно играют роль и 'охранителей', препятствующих нарушению внутреннего равновесия. Так, "бусам" "в левой руке" (346) противоплагаются "Гусли в правой руке" (346), при помощи которых в наиболее критический момент создается 'защитный круг': "От нее себя заставил Изгородью струнную!" (407). Но и сами "бусы" тоже амбивалентны: им присущ не только признак воды, но и огня - 399: "Вспихнул пуще корольков-своих-бус: 'Я вам, батюшка, сынком довожусь!'" (ср. в случае Царя демонстративное снятие связи с огнем при описании его гнева словом "Разгасился" - 373). У "шнуровки", в свою очередь, есть противовес под видом "кушака". Они противопоставлены друг другу по признаку цвета: "Белый стан с шнуровочкой, Да красный кушак" (385). По ближайшему контексту (см. в предваряющей строфе - 385: "Трех быков на вертеле Сгублю, не щадя!") не трудно установить, что "кушак" знаменует 'богатырство' Царевича и его связь с 'огнем'. Однако свой более полный смысл он раскроет в сопоставлении с иными атрибутами Царевича.

б. Царевич сплошь 'матерчат', 'текстилен'. И дело не только в том, что в его образе на первое место выдвигаются детали его костюма: "белое сукно" кафтана (380, 385, 390, 424, 427, 409), "шнуртесьма" (385, 391, 424), красный "кушак" (385, 390, 415), застегнутый "ворот" (413, 415), а в том еще, что 'текстильная' лексика употребляется либо на правах именованного Царевича, либо на правах описывающего его языка: "Смотрит: не шелк-янтарь - мусор-товар: На дне - с гуслиями в обнимку - гусляр!" (362), где Царевич именован "товаром"; "Сошлись на груди одной, Одним сукне" (409), где отчетливо звучит эквивалентность 'грудь-сукно'; "Что шелка - щека, Что шелка - рука!" (366), где с шелками сравнивается телесный облик Царевича; "Матушка ты моя, тростинка, шелковиночка!" (364); "скатерть" в самосравнении Царевича (350); "Не заноза из тела вон - То из ткани булавка вострая" (369), где Царевичево тело уравнивается с "тканью"; постоянное сравнение и именование волос Царевича льном: "С головеночкой льняной" (342), "Лен - волосенки-то!"

(364), "Спи, копна моя льняная" (366), "головка льняная" (398, 424) и "Ты расплеться, веревьице!" (364); предопределенность Царевичевой руки "ковры расшивать" в отличие от руки Царь-Девыцы, которой только "дубы корчевать" (363).

И все-таки, несмотря на всю эту 'материальность', Царевич одновременно сплошь 'бесплотен', 'аматериален'. Он - "дым", "свет", "обман один", "душа": "Мать рожала - не тужила: Не дитя, - *дымочек-дым!* Словно кто мне налил жиы *Светом* месячным *сквозним*". (388) - "А ну как зорче поглядим - и *вовсе все обман один*, И *вовсе над туманом - дым*, Над *херувимом - серафим?*" (365) - "Ты скажи, *душа*, - *отколе Ты сама к нам: с мужской ли Али с женской половины?*". При этом бесплотность дополнительно выражается еще и половой недефференцированностью Царевича (см. в сцене *смотрин* на стр. 364-365: "- *Гляжу, гляжу, и невдомек: Девица - где, и где дружок? Ты расплеться, веревьице! Где юноша? Где девица?*"), и его 'монашеством', означая лишенность чувственно-телесного начала (382: "Прощай, мой *праведник-монах!*"; 399: "Врешь, *молочная лапша!* *каланча!* *Прынц заморский либо беглый монах!*"; 408: "Учись, *учись, монашек мой*, Как в споре жить - да с *мачехой!*"), и намеками на его небесное происхождение (365: "*серафим?*"; 398: "- *Плохой сиы царю земному, - Знать, небесному хорош!*"; 399: "Хоть *плохой я был наследник - Гусярок зато лихой!* *Паренек-то из последних - Может ангел не плсхой...*"), и, наконец, внутренней оппозицией 'ворот=тело → лоб=мысль' (426: "Сталь из *ворота - Память в лоб*").¹¹⁴

1.4.3. Противостоя духовному началу Царевича его 'текстильный' образ, однако, не однороден. Преобладающие в нем мотивы "сукна", "шелка" и "льна" внутренне дифференцированы как по отношению друг к другу, так и по отношению к самому Царевичу. В последнем случае "сукно" соотносится с "кафтаном", т.е. с наиболее внешним и отчуждаемым компонентом Царевича - 'костюмом'; "шелк" - с 'телом', но редуцированном только до "руки", "щеки" и "воротка" (366: "Что *шелка - щека, Что шелка - рука!*"; 413: "Шелками *шит, змеей защит Твой вороток!*"), т.е. до деятельного личностного начала; "лен" - исключительно с 'головой' и 'волосами', которые знаменуют начало духовное.¹¹⁵ Если взглянуть на эти 'ткани' иначе, со стороны наследственности Царевича, то в "сукне" позволительно видеть 'шерсть' и связь с Царем-'Велесом', в "шелках" - связь с Мачехой, во "льне" - с Матерью-'Параскевой-Пятницей', именуемой в народе

также Льяницей, ¹¹⁶ а "кушак", лишенный, правда, материальной характеристики, но раз определенный как "ременной" (415), выдает, по всей вероятности, связь Царевича с противоположным Царю 'царем небесным' (ср. на стр. 398: "- Плохой сын царю земному, - Знать, небесному хорош!" в песенке Царевича о самом себе). Но все это, так сказать, формальная дифференциация, для расшифровки которой требуются дополнительные данные.

Образ Царевича то и дело сопровождается мотивом "снега". В первую очередь "снег" призван манифестировать принадлежность Царевича к мертвому царству: "Снеговое скатерти, Мертвец - весь сказ!" (350); "Не заноза из тела вон - То из ткани булавка вострая, То на личике снеговом Глаза синие, синеморские" (369), где "личико" снеговое - результат наводящей 'сон-смерть' Мачехиной "булавки"; Белый стан с шнуровочкой, [...] Словно снег пуховочкой Прошелся вдоль щек". (385); "Ох, ресницы, две в снегу полуподковочки!" (398); "Белей снегу - сын, глаза в землю впер". (404); "Белизной лебязьей Всех ворон спугнул". (385). Не трудно, однако, заметить, что мотив снега здесь тесно сопряжен с мотивом ткани и главным образом с мотивом Царевичева белого кафтана из "сукна". Иными словами, под "кафтаном"-"сукном" мыслится в поэме волшебная зимняя науза земли - снег.¹¹⁷ Этот смысл однозначно раскрывается в сцене плача Царь-Девы над спящим Царевичем (393-394) и в сцене спора Мачехиной сляпки с Царь-Девыным ожогом (108-111).

Эпизод плача повторяет общеизвестный сказочный мотив оживления или пробуждения поврежденного вредоносными силами героя в результате упавшей на него горючей слезы героини. В фольклористике он расшифровывается как воскрешение природных сил живой водой, понимаемой как грозная небесная вода.¹¹⁸ у Цветаевой этот мотив дан не в заимствованном закамуфлированном виде, а почти эксплицитно, с мифологической расшифровкой. Так, плачущая Царь-Дева упоблена здесь "дубу", а ее "слезы" - "янтарю" и "смоле" (393-394: "Молча, молча, Как сквозь толщу Каменной коры древесной, Из очей ее разверстых - Слезы крупные, янтарные, Непарные. Не бывало, чтоб смолою Плакал дуб! [...] Апельсинный, абрикосный, Лейся, сок души роскошный, [...] Сок преценный, янтаревый, Дар души ее суровой, Лейся в песок! На кафтан его причастный. Лик безгласный - кровью красной Капай, смола!"), где "дуб" - не только древо жизни, но и дерево бога Громовника или Перуна, а "смола" - оживляющий небесный, Громо-

виков, дождь¹¹⁹ (см. еще одновременное переименование "янтаря" и "смолы" фруктовыми соками, что "дубу" возвращает его мифологический статус 'плодородного начала'¹²⁰).

В этом контексте именование Царевича "песком" (393-394: "Дар души ее суровой, Лейся в песок! На кафтан его причастный, Лик бесгласный - кровью красной Капай, смола!") - уже не метафора, а расшифровка сущности Царевича как соответствия 'земли'. Но Царевич - еще не 'земля', а лишь ее возможность, так как он находится во власти подземных демонических сил. Пока что он скован зимней волшебной паузой: "Капай, смола! Кровью на немую льдину... - Растопись слезой, гордыня, Камень-скала!" (394). Для понимания образа Царевича это значит, что по своей сущности он есть 'земля' ("песок", "камень-скала"), но в данный момент он - 'земля в зимнем состоянии' (скован белым суконным кафтаном = снегом; "немая льдина").

Эпизод спора по сути дела аналогичен: 'спорщики' уподоблены весенним подснежным водам, а "кафтан" Царевича - снежному покрову: "Словно ручеечка два Шумят сквозь снег... [...] Сошлись на груди одной, Одном сукне. [...] По кафтану шитому Шумят войной". (409). "Печать"- 'поцелуй' Царь-Девуцы здесь уже однозначно соотносится с "грозою" ("С грозой дружу!" - 409), а "слюнка"- 'поцелуй' Мачехи - с хтоническим началом ("Тот - змеиным шипом-то", "Из хвоста-знать-кисточки!"), т.е. с противником Громивника.

По сравнению с "сукном" "кафтана", являющим собой навязанное Царевичу состояние, "шелк" может считаться более органическим свойством Царевича: "Паутинка ты моя, тростинка, шелковиночка!" (364), "Что шелка - щека, Что шелка - рука!" (366). Кроме того в противовес "сукну" в "шелк" вписывается признак 'истончения', 'нежности' и 'ценности'; ср. на стр. 362 противопоставление "'не шелк-янтарь" ↔ "мусор-товар"', где сочетание "шелк-янтарь" роднит "шелк" с "янтарем" как 'соком души' и 'живой водой' (что эксплицитно выведено в эпизоде плача Царь-Девуцы), а сочетание "мусор-товар" подразумевает 'гниль' вместо 'души' (см. разбор мотива 'купечества' в 1.1.2.в.). Не менее интересна в этом отношении и последовательность именовании Царевича "паутинкой" - "тростинкой" - "шелковиночкой". Мотив "паука" однозначно связан в поэме со зловещей мокротой: "Как притопнет, поглядев востро: Ан уж нету наука - мокро!" (428; см. также 1.1.2.д.), мотив "шелка" - с водой: "То не плетка-хлыст - шелков рваных свист, То на всем плясу - шелка

ручьями вниз!" (404). Мачехины 'шелка-ручьи' - результат ее перевоплощений во время пляски от змеиной ипостаси через ипостась соблазнительной 'райской яблони' до 'шелков-ручьев' и 'дымового столба' (402-404). С одной стороны, эти перевоплощения являют собой истончение плоти и обнаружение наиболее глубокой сущности Мачехи, с другой, они читаются как постепенное разрушение волшебной науки, навязанной миру в его зимнем, подвластном демоническим силам, состоянии (см. 1.3.5.-1.3.6.), тем более, что превращение в акватическую стихию вызывается в этом эпизоде грозоподобной игрой на гусях (402-403: "Заиграл сперва гусяр так-от легонечко, Ровно капельки шумят по подоконничку. Та - рябь рябит, Плечьями дрожит. [...] Отпустил гусяр своих коней стреноженных - Прокатилась дрожь волной до быстрых ноженек"). Последовательность "Паутинка ты моя, тростинка, шелковиночка!" аналогична, как видно, последовательности Мачехиных перевоплощений, что и позволяет видеть в крайней позиции "шелковиночки" последнюю, наиболее истонченную 'пред-акватическую' ипостась Царевича. И если открывающая данную последовательность "паутинка" откровенно хтонична, то замыкающая ее "шелковиночка" уже сильно удалена от хтонического начала, хотя и не полностью от него освобождена. Она играет роль, так сказать, последней, наиболее тонкой волшебной науки Царевича.¹²¹ Если теперь вернуться к наименованию "шелк-янтарь", то легко в нем заметить закономерную двойственность Царевича - промежуточное состояние меж хтоническим и небесным, связанным и свободным, телом и душой.

В пределах поэмы "лен" соотнесен исключительно с Царевичем - "льном" многократно именуется его "волосы" и его "головка": "Лен - волосенки-то!" (364), "С головеночкой льняной" (342), "Спи, копна моя льняная" (366), "головка льняная" (398, 424), "куполок-льняной-маковочка!" (398). В пределах Цветаевской поэтической системы "волосы" символизируют наивысшую одухотворенность, являют собой средоточие личности, вместилище божественного Вдуновения (духа). При освобождении от земных связей они легко трансформируются в пневмо-акватический поток (часто христофорический) и нередко 'озвучаются', становясь "струнами" или эквивалентом "голоса", за которыми - на еще более глубоком уровне - стоит представление о Логосе, о творческом Слове.¹²² Поэтому именование "волос" "льном" может в какой-то мере снижать их ранг, скажем, отражать 'скованность духа', но не может противоречить семантике "волос" (в таких

случаях, как правило, вместо "волос" Цветаева употребляет другие названия, типа "кудри" - так, кстати, называет "волосы" Царевича Царь, см. 401, - или "косы" и "космы" - в случае описания Мачехи, см. 401, 408, хотя и тогда сохраняется за ними смысл 'овнешненной сущности' персонажа, какова бы эта сущность ни была).

В эпизоде встречи Царевича с Царем есть и следующее описание Царевича: "Ох, ресницы, две в снегу полуподковочки! Розан-рот твой, куполок-льняной-маковочка!" (398). Там же на вопрос Царевича "Какой песней услужу твоему Величеству?" Царь отвечает: "- Птица в небе - выше нас родилась! Над тобою наш не властен приказ!" (398).

"Куполок" и "маковочка" вносят, естественно, представление о 'замкнутости', а "полуподковочки" - о 'неполноте'. Более того: если "куполок" отчетливо соотнесен с 'небом' и 'сакральным' (см. тут же слова "Птица в небе" и тремя стихами дальше в песенке Царевича "- Плохой сын царю земному, - Знать, небесному хорош!" - 398), то "маковочка" - с 'низом' и с 'колдовским' (см. на стр. 348-349 в ответе Царевича на предлагаемое дядькой средство от бессонницы: "- Не испить тебе бы маку? - 'Не в настойке суть! В этих подлостях и так уж Я увяз по грудь. [...] Отчего душа теснится Грудь для вздоху мала?'"). Промежуточное положение морфемы "-льняной-" в этом смысле вполне закономерно - выражает неполную реализованность сущности Царевича, но еще ее не расшифровывает.

В эпизоде смотрин Царь-Девушка наклоняется над спящим младенцем-Царевичем и приговаривает:

И к лоботе припав
Лбом смуглым сводчатым -
По волосочкам-то
Да по височкам-то...

"Твои-то тонкие,
Лен - волосенки-то!
А мои - конские,
Что струны - звонкие!

Дай, вошку поищу,
Головку почешу.

Уж такого из тебя детину вынянчу,
Паутинка ты моя, тростинка, шелковиночка!" (363-364)

После отплытия Царь-Девушки проснувшегося Царевичу Дядька излагает эту сцену так:

В кудрях тигрицей рыскала,
В лицо водицей прыскала.

Бушевала над тобой - как в день судный!
Да уж сон-то твой такой - непробудный! (370),

а сам Царевич рассказывает ее как сновидение:

"И снится мне, - охает,
Руно глядя волос, -
Что с куполу с грохотом
Сто цепей сорвалось". (371)

'Искать в голове (вшей)' - выражать ласку, любовь. Но кроме этого смысла, в народной обрядности 'искание', наряду с 'расчесыванием волос' имеет еще смысл действия вызывающего дождь, грозу, молнии, так как 'волосы' часто служат метафорой громоносной и дожденосной тучи.¹²³ Кстати, это значение 'искания' и 'чесания' почти эксплицитно выводится Цветаевой в изложении Дядьки ("водицей прыскала", "Бушевала [...] как в день судный!") и в пересказе Царевича, где "сорвавшиеся" "сто цепей" отсылают к сказочному мотиву освобождения весной закованного зимними силами грома.

Определение Царь-Девичьих волос "конскими" и "звонкими" "что струны" (364) восходит к тому же фонду народной символики 'гром = конь' (ср. хотя бы в пределах поэмы: "Вихорь-Конь к ней на крылечко Белой молнией взлетает." - 355; "Конь с Девичеством точно сросся; Не различишь, коли вдали: Хвост конский, али семишёрстный Султан с девичьей головы! [...] Лишь где на том конце затихнет, Уж на другом конце гремит. [...] Гром-барабанщик обе ручки По локоток себе отбил". - 356 и еще заявление Царь-Девичьих волос: "- С грозой дружу!" - 409).¹²⁴ Поэтому наличие 'конского' мотива в образе Царевича еще сильнее выявляет его 'громоносную сущность', хотя пока что не разбуженную (его "ресницы" - всего лишь "две в снегу полуподковочки" - 398; "Гляди, - не волна уж: Гривастая тройка!" - 390; игра на гусях передана словами: "Отпустил гусяр своих коней стреноженных" - 403 и уподоблена дождю: "Ровно капельки шумят по подоконничку" - 402). На невысвобожденность Царевича громоносного начала указывает еще и факт, что он еще не в состоянии 'расчесать' своих волос - 349: "Гребешок потрагивал - Из рук пустил!", а рассказывая сон о с грохотом срывающихся с купола цепях, только "гладит" свои волосы (371), но важно, что он притрагивается к ним именно в этом контексте.

При таком прочтении Царевича именование его "розаном", "птицей в небе" и "куполком-льняной-маковочкой" (398) оказывается просто-напросто синонимической серией с общим инвариантным смыслом 'молниеносного начала': в народной культуре грозные тучи часто

уподобляются пряже, кудели (льну), а пронизывающие их молнии - цветам и птицам.¹²⁵ Кроме того, эквивалентны также лен и мак - их семена наряду с семенами некоторых других растений принято сыпать в определенные водоемы во время весеннего обряда вызывания оплодотворительного дождя и громов.¹²⁶ Само собой разумеется, что смысл 'громоносного начала' мог быть выражен только 'волосами'. Расширение серии на 'лен-кудель' и 'лен/мак-семена' ("куполок-льняной-маковочка") привносит некий иной еще оттенок. Тот, который передается у Цветаевой кинемогаммой 'льнуть' (ср. на стр. 386: "Песнопевец, в плену! Наша летопись: льну... Не Царевич к челну - Лебедь к лебедю льнет. И опять ни к чему Тебе вольный полет! Никому не уйти Да из женских тенёт!"). Цветаевское 'льнуть' - значит, 'вникая в нечто, истончаться до полного иссекновения и исчезновения' (ср. в *Так вслушиваются...* - 3 мая 1923; ИП, 237: "Так внюхиваются в цветок: Вглубь - до потери чувства! [...] так влюбляются в любовь: Впадают в пропасть. [...] Так вглядываются в глоток: Вглубь - до потери чувства! Так, в ткань вработываясь, ткач Ткет свой последний пропад"). С этой точки зрения, Царевичев "лен" - предельное истончение, самый крайний соблазн, за которым открывается уже сфера 'не-сущего',¹²⁷ и он помимо всех остальных науз одерживает Царевича по эту сторону бытия, в материально оформленной ипостаси.

"Кушак" во всю эту семантику Царевича ничего нового уже не вносит: он играет роль своеобразного обобщения Царевича как 'богатыря-Громовника'. В народной символической системе такой атрибут (пояс) соответствует разящей молнии, почему и знаменует физическую мощь и богатство героя. Нередко он буквально подменяется оружием - отправляясь в опасный путь герои подпоясываются, например, дубинкой или мечом. Так, у самой Цветаевой ее Царь-Девушка, собираясь завоевывать Царевича, подпоясывается саблей: "' [...] Цельному войску господином Была, - так справлюсь и с одним! Одним своим лучом единым Мы светел месяц полоним'. Опоясалась тут саблей, Свиснула в кулак свой смуглый, И на зов ее кулашный Вихорь-Конь к ней на крылечко Белой молнией взлетает". (355), а "кушак" Царевича упоминается лишь в тот момент, когда Царевич почувствовал себя "молодцем" и готовится ко второму свиданию с Царь-Девушкой на море (384-385). Одновременно пояс знаменует собой и чувственное (жизнеродное) начало. Но это его свойство в Цветаевской

поэтической системе рассматривается уже как узилище духа. В поэме это прекрасно видно в поведении Царь-Девы: если в начале, поддавшись чувственному началу, она прощается со своим духовным двойником 'конем громом' (тут ее конь - "Вихорь-Конь", она сама - "Царь-Буря" - 355-356, а сцена прощания на стр. 358) и опоясывается саблей, то в финале, уже преодолевая этот чувственный соблазн, "Саблю-ломает-сталь" (425). Аналогичный смысл стоит и за Царевичевым "кушаком" - тогда, когда активизируются исходящие от Мачехи плотские силы соблазна, "кушак" уподобляется 'связывающему' началу: "Как ременным кушаком сжата грудь" (415).

Наблюдающееся здесь определенное противоречие снимается на другом уровне Цветаевской системы. Сам по себе 'дух' неуязвим. Уязвимо только 'тело'. Но для 'духа' 'тело' есть его ограничитель, узилище, тюрьма, поэтому он всячески стремится преодолеть навязанную ему временную телесную форму бытия и вернуться в предтварное состояние. На границе меж 'тварным' и 'нетварным' ситуируется у Цветаевой, в частности, поэтическое слово, Божественный Логос и родственный ему Гром. Это, по Цветаевой, наиболее одухотворенное состояние мира физического, материального. По направлению вниз оно все более ущербно и уязвимо (поэтому, кстати, Мачехины иглы-стрелы разят Царевичевы 'матерчатые-телесные' наузы; см., например, 369: "Не заноза из тела вон - Из ткани булавка острая" или 426: "Сталь из ворота - Память в лоб".), по направлению вверх следуют уже бессловесные и все менее выразимые состояния 'чистого духа' и 'смысла'.¹²⁸ В ранге 'Громовника' Царевич - наиболее идеальное состояние материального, но никак не возможный предел на пути к чистому смыслу, это еще не выход в нетварное состояние, а лишь самый крайний порог, который требуется еще перешагнуть. Эта мысль как раз и выражена в поэме 'теснящим кушаком'. Активизация же креативных потенций 'Громовника' или 'Грома-Логоса' низведет его в отрицаемый Цветаевой мир 'веса и мер', мир механической смерти, мир, где господствует не эволюция, а инертная ре-продукция, ре-дубликация (см. 1.1.6.).

1.4.4. Пребывая в одном и том же локусе, герои поэмы все же разведены по разным его ипостасям: Царь, согласно главному его истребительному занятию-'питью', окружен 'винной' стихией; Мачеха, соответственно с ее 'чувственной' сущностью занимает "семь покоев" "С семью смертными грехами Целых семь укладок бабьих" (375-

378); Царевич же - "На кроваточке" (342), "На перине, на соломе" в своей лодке (420) и иногда на лестнице (350, 385, 398, 411). Если к этому еще учесть, что Царевич неизменно обут в "сапожки" (349, 420), ступает то на "борток" лодки (420), то на "коврик" (349: "Чай, опять на ковричек - Да с левой ноги!"), то на "снег" (388: "Коли дождь, иду без шапки, *Коли снег, иду босой*".), - то станет ясно, что он полностью изолирован от 'праха земного' (ср. в случае Царь-Девушки, когда она отправляется на смотрины - 358-359: "Как по сходням взошла Стопудовой пятой, Как *прах с ног отрясла*, Как махнула рукой").¹²⁹ Тем интереснее поэтому факт, что, с другой стороны, он моделируется именно в терминах земли. И дело не только в том, что его "кафтан"- "сукно"- 'науза' обнаруживает известное родство с зимней наузой земли "снегом"- "ковриком" (ср. замечание Царь-Девушки о его руке - 363: "Твоя - *коври расшивать*, Моя - дубы корчевать").

Раз он однозначно соотнесен с 'полем, пастбищем': "- Что за круг меж бровочек, Почетный значок? Аль пастух полуночный Здесь жег костер?" (385; ср. еще 424: "Белого поля поперек [...] волос черный!"), а в другом эксплицитно назван "лужком": "Краса над ним" 'Где ж усики? Осьмнадцатый годок! Пора бы уж травиночке Пробиться на лужку! За первую пушиночку Весь сон тебе прошу!' (367). Ни 'поле' ни "лужок", естественно, не выводят Царевича за пределы подземного царства и не меняют его родства с Царем-'Велесом' (см. 1.1.2.г. и 1.1.9.а.), но "Осьмнадцатый годок", "Пора бы уж травиночке Пробиться" и "первая пушиночка" ставят Царевича в положение ю н о г о 'Велеса' и этим самым Никола в е ш н е г о, отвечающего за возобновление очередного годового (космического) цикла, за возрождение жизни на земле. Поскольку, как уже говорилось в 1.1.8., события поэмы приходятся на Средьпостье, а шире - на период между последним зимним новолунием и первым весенним полнолунием, - то Царевич знаменует собой 'Н о в ы й Г о д', в противовес иссякающему 'С т а р о м у Г о д у'-Царю. Но мифологическое время, как известно, не существует само по себе, в отрыве от мира - оно есть с о с т о я н и е м и р а или, точнее, определенный ц и к л состояний мира. Поэтому Царевич как раз есть и 'мир' (см. 1.4.2.) и 'время' или иначе: 'мир во времени', и поэтому будучи властителем мира он одновременно и сам этот мир. Но пока еще, так сказать, в свернутом, потенциальном виде, что выражено также и

буквально при помощи его хтонического 'младенчества' - имея "Осьмнадцатый годок!" он все еще "в пеленки мочится! Пустышечку еще сосет!" (362), - 'согнутости' (348, 349) и 'зашнурованности'. Само собой разумеется, что судьбы мира (подземного) зависят от того, в каком направлении Царевич разовьется.

О том, что Царевич являет собой потенциальный очередной годовой цикл (с точки зрения порождающей грамматики вполне уместно было бы в нем видеть 'ядерное предложение', т.е. исходную ядерную модель мира) красноречивее всего свидетельствуют применяемые в описании его образа 'вегетативные' мотивы.

Не говоря уже обо "льне" и "маковочке" (см. 1.4.3.), Царевич то и дело именуется "тросточкой" (364: "Паутинка ты моя, тростинка, шелковиночка!", "Тонее тросточки!"), "стеблем", "стерженьком" (388: "Не жених, а стебель шаткий! Кто пройдет - дрожу росой"; 389: "Старой бабы беззащитней. Зеленеет стерженька..."), "былинкой" (394: "Войска в полон брала, - Былинкой связана!"), "травиночкой" (367: "Пора бы уж в травиночке Пробыться на лужку!"), "сосенкой" (364: "стройнее сосенки!"), "одуванчиком" и "цветиком" (342: "Как на личико твое цветочное Не зариться?"; 366: "Спи, копна моя льняная, Одуванчик на стебле!"; 348: "Тешат, нянчат, - Ровно цветик я какой, Одуванчик!"; 395: "Синей василечков, Синей конопли На заспанных щечках Глаза расцвели."; 424: "Кто спит - тот пьян, кто спит - тот сыт, Да, цветик благовонный!"; 428: "Как цветочек! Смотреть-то жалость!"; 429: "Жив белый твой цветик, Да только не весел, светел."; 408: "Лежит цвет-наш-трезвенник, Как пьяный какой").

Сопутствующие этим именованию 'хилость', 'шаткость', 'сонливость', 'жалость' и иные аналогичные признаки восходят, по всей вероятности, к древнейшим представлениям о цветах и растениях как о двойниках покойников или как о возвращающихся в жизнь душах усопших.¹³⁰ В случае Царевича это может обозначать его выход из преисподней, из царства мертвых. С тем, однако, что этот выход не есть еще высвобождение из 'смертного' состояния. На этом уровне Царевич уже не 'мертв' (ср. 350: "Снеговее скатерти, - Мертвец - весь сказ!" и 429: "Жив белый твой цветик, Да только не весел, не светел"), но еще и не 'жив' (ср. 392: "А если уж жив он, - чего ж он летит-то? А если уж дышит, - Чего ж он не слышит?" и 424: "Кто спит- тот пьян, кто спит - тот сыт, Да, цветик благовонный!").

Кроме того, ему присуще изначальное 'смертное' начало - сравнение с "сосенкой" (364: "стройнее сосенки!") выдает причастность к загробному миру, а точнее - к миру мертвецов (ср. в песенке Царевича о самом себе на стр. 419 недвусмысленное соотнесение 'сосны' именно с 'гробом': "Для гробочка-домовины, Из досочек из шести Из сосновых - ни единой Я не выстрогал доски".), а слова Царь-Девуцы "Войска в полон брала, - Былинкой связана!" указывают на хтонический, 'связывающий=мертвящий' характер Царевича.

В контексте толкования посещений Царевича Царь-Девуцей в 'весенних' терминах (367: "То не тучка молодая Лен кропит: То дружочка - дорогая Водой плешет, поливает, А он спит"; 370: "Уж долго я спал! Ровно дождь меня тонким Серебром поливал. Ровно жаворонок звонкий Вкруг меня ликовал"; 395-396: "Вот сон-то приспел! Как будто кукушку Я взял на прицел! [...] - То не пташечка-кукушка Куковала, То твоя подружка тосковала. Как под бурей ночной стонут снасти"; 427: "Как дождичком-бьет-серебром!") 'цветочно-стебельной' аспект Царевича свободно читается как признак перехода 'Царевича-мира' из потустороннего 'зимнего' состояния к 'жизненно-весеннему'. Факт же, что Царевич все еще не 'проснувшийся весенний мир', а только его возможность, мотивируется, вероятнее всего, как календарной приуроченностью событий поэмы 'предвесеннему периоду' (350: еще "В небесах Егорий Не разжег войны", т.е. космические силы Света пока еще уравновешены силами Мрака и еще не наступил роковой громовой удар, расковыывающий похищенные животворящие стихии земли), так и чисто Цветаевскими предпочтениями (о чем несколько позже).

Самое примечательное в интересующем нас отношении, однако, то, что параллельно 'цветочно-весеннему' кодированию образа Царевича осуществляется и кодирование 'фруктово-осеннее'. Так, например, в одной и той же речи Царь-Девуца говорит "Пора бы уж травиночке Пробиться на лужку!" (367) и называет Царевича "Ох ты яблоч мой, изюм-шептала!.. А достать тебя - Господь умудри." (368); для Мачехи лицо Царевича не только "цветочное" (342), но и "персик" (380: "Как я на персик восковой, Как нищий на базаре, - На нежный лик твой зарюсь!" и 382: "Мой персик абрикосик!"), а сам Царевич уподобляется "яблоку" (407: "Как в яблок в него вгрызается"); Дядька же именуется "колосом" (348: "Светлый колос мой, опять клонишь лоб?"); и, ради полноты картины, напомним, что в поэме он именуется еще как "куполок-льняной-маковочка" (398) с явным акцентом

на коробочке-плоде льна и мака, а не на их стебле или цветах. Конечно, во всей этой серии имен легко опознается общий инвариантный показатель 'плод=зерно=семя', т.е. плодотворное и оплодотворяющее начало, чем и мотивируется эротико-сладострастный ореол этих обращений к Царевичу, особенно со стороны Мачехи (см. 1.3.6.-1.3.7.). На временной оси вегетативного года данный смысл позволительно соотносить с весенним 'умерщвлением' зерна, за которым должна последовать фаза ре-продукции. С другой стороны, однако, наличие мотивов 'снега' и 'цветов' с таким же успехом позволяет толковать 'плодовые' мотивы как конечную, осеннюю фазу годового вегетативного цикла. Весь круг, таким образом, смыкается и превращается в непрерывный замкнутый цикл. Одновременность же кодирования Царевича всеми тремя сериями мотивов ('снеговых', 'цветочных' и 'плодовых') превращает его в миропорождающее начало: он не столько мир как таковой, сколько проект или модель мира, требующая своей реализации по жестко определенным законам. Не исключено, что именно эта предопределенность эволюций 'Царевича-мира' выражена в поэме его 'скованностью', 'безволием-пассивностью', 'сонностью', а также явными признаками 'смерти' и 'потусторонности' даже в случае описывающих его 'цветочных' и 'плодовых' мотивов (ср. 428: "Как цветочек! *Смотреть-то жалость!*"; 429: "Лежит цвет-наш-трезвенник, Как пьяный какой"; 368: "изюм-шептала!..", где "шептала" - сушение абрикосы; 380: "персик восковой"; 348: "светлый колос мой, опять клонишь лоб?"; 398: "куполок-льняной-маковочка", где кроме 'замкнутости' дан еще признак 'снотворного' через отсылку к "маку" - см. 1.4.3.).

1.4.5. Как уже говорилось в 1.4.2., Царевич локализован на пересечении горизонтальной и вертикальной осей мироздания. Как модель годового цикла он соотносится, несомненно, с осью горизонтальной, так сказать, синтаксической: отдельные состояния имеют здесь значение только как части более крупного целого, они не могут репрезентировать собой всего этого целого. В частности, это и есть та семиотическая причина, по которой Цветаева моделирует своего Царевича со смыслом 'годовой цикл' привлекая все три кода ('зимний', 'весенний' и 'осенний') одновременно. Вертикальная же ось - парадигматична или иерархична: тут разные состояния всего лишь варианты одного инвариантного значения, а "Изменения в значении - это лишь степени углубления в одно значение, не новые

смыслы, а степени смысла в его приближении к абсолюту".¹³¹ Помимо буквального вертикализма ('рост', 'выпрямление', 'взросление') и скалярного (нарастание 'богатырства', интенсификация некоторых иных свойств, особенно - 'синева глаз'), Царевичу присущ вертикализм 'экзистенциальный', отчасти оговоренный в 1.4.3. под видом градации 'сукно → шелк → лен', т.е. истончения плоти, за которым стоит семантика 'духовного раскрепощения'. Легко заметить, что продолжением этой градации является иерархия 'небесная'.

На протяжении поэмы Цветаева несколько раз привлекает образность теологической лестницы чинов (365, 368, 423 и в модифицированном виде в финале - на стр. 432), при этом дважды соотносит ее непосредственно с Царевичем:

А ну́ как зорче поглядим -
И вовсе все обман один,
И вовсе над туманом - дым,
Над херувимом - серафим? (365)

'Синих очей аль дождусь я?'
Но - словно дым -
Изнизу - вдоль впалых щек -
Облак - морок - обморок. (368)

Картина дополняется еще заявлениями Царевича "- Плохой сын царю земному, - Знать, небесному хорош! [...] Хошь плохой я был наследник - Гуслирок зато лихой! Паренек-то из последних - Может, ангел не плохой... Хошь и неуч я в молебнах, Наверстаю - как помру!" (398-399) и сценой крещения его Царь-Девичей: "Чтоб цельный полк поклал перстом, Чтоб первый гром пред ним ползком, Чтоб Деву-Царь согнул кольцом - Младенчика крещу!" и тут же: "То не тучка молодая Лен кропит: [...] На лице его из воску - Как серебряная россыпь, [...] По лицу его из воску - На все стороны - полоски - Струйки светлые - текут" (366-367).

Согласно православному толкованию, крещение есть "новое рождение": в отличие от "старого", физического, подвластного смерти и "князю мира сего", это - рождение "духовное" в истинную жизнь, приобщение к Богу, а точнее - открытие пути к Богу, призыв к свободе, к усилию освободиться от уз дьявола.¹³² В случае Царь-Девичина "крещения" эти идеи выражены словами "Чтоб светлым встал, чтоб век не спал" (366) и пожеланием сверхмощи и власти над "громом" - "Чтоб цельный полк поклал перстом, Чтоб первый гром пред ним ползком" (366). Преображение же Царевича отмечено меной "лица" со 'снегового' и 'цветочного' на 'восковое'='сакральное' ("лицо из

воску" значит еще 'лик', проступающий сквозь умершее 'лицо телесное'). "Хошь и неуч я в молебнах, Наверстаю - как помру!" (399) - восходит в свою очередь к положению о непознаваемости Бога при помощи земных чувств и разума: они позволяют познавать только тварное, на этом уровне Бог может определяться только апофатическим путем, т.е. отказом от чувственного и интеллектуального. Познание Бога возможно только в случае выхода в нетварное (ср. Царевичево: "Наверстаю - как помру!").¹³³

Первое после крещения приближающее к Богу состояние - ангельское, за ним следуют все более адекватные уподобления Богу: архангелы, начала, власти, силы, господства, престолы, херувимы и, наиболее близкие но не тождественные Богу, серафимы.¹³⁴

Цветаевская поэма - отнюдь не теологический трактат, но теологический контекст позволяет четче уяснить смысл вертикальной структуры Царевича. Один ее полюс устремлен за пределы тварного, в сторону лишенной всякого плана выражения сущности: "все обман один, [...] над туманом - дым, Над херувимом - серафим?" (365). Другой - соприкасается с физической инертностью и смертью: "Изнизу - вдоль впалых щек - Облак - морок - обморок" (368). Срединное положение на этой шкале отведено "глазам", под которыми, несомненно, подразумевается 'душа' или 'духовное начало'. При этом существенно, что "глаза" Царевича, если они открываются, - неизменно "синие": "Синих очей аль дождусь я?" (368), "Не заноза из тела вон - То из ткани булавка вострая, То на личике снеговом Глаза синие, синеморские" (369), "Синей василечков, Синей конопки На заспанных щечках Глаза расцвели" (395), "Чай, синие очи-то, Как по морю плыть!" (365), и связаны, как видно, с 'синим морем' и 'морским путем'. Последнее раскрывается иначе - со стороны связей с Царь-Девницей: "Ты бренчи, Гусляр, задай нам пиру-звону! Синь-то водная - что синькой подсинёна! Исполать тебе, Царь-Буря, будь здорова! Рот у мальчика - что розан пурпуровый!" (397) и в другом месте, где описывается спор между двумя поцелуями-водами - Мачехи и Царь-Девницы: "Та из моря Чёрного, Акульих мест, Та из моря верного - Жемчужный всплеск" (411). 'Синева', 'синь водная' явно соотнесены здесь с представлением о мифическом 'небесном, воздушном океане' = 'праведном пути душ' ("Та из моря верного - Жемчужный всплеск", где жемчуг символизирует облагороженную душу).¹³⁵ В результате 'синие глаза' Царевича - соответствие его небесного духовного на-

чала, той энергии, которая в случае ее освобождения из усыпленной телесности позволит ему подняться на нетварные уровни бытия (ср. на стр. 421: "То не ладан-пар От воды встает. То войскам - гусяр Производит смотр. Не крестьянским полкам голодным - Золотым облакам господним. [...] Возводи меня на царство, Рать ширококрылая! [...] То не два крыла - В золотой костер, То Царевич наш Две руки простер, Две руки свои разом поднял В золотую зарю господню!", где эпитет "золотая" не случаен - он канонически соотносится с нетварным божественным сиянием).¹³⁶

Итак, Царевич - самая невралгическая гочка мира поэмы. Правда, у него есть два пути развития, но оба эти пути ведут к одинаковому результату, хотя и по разным причинам. Первый, циклический, требует как гибели Царевича, так и катастрофы подземного царства: переход к весне для Царевича означает поглощение его Мачехой-Землей, а для зимнего Царя и Мачехина царства - его окончательное крушение (см. 1.3.5., 1.3.7.). Второй, иерархический, требует отказа от физического существования и чисто духовной эволюции в запредельное. И для Царевича и для мира это означает физическую смерть, но духовное воспарение, тогда как циклический путь предполагает физическую ре-продукцию, но зато смерть духовную (ср. упоминания о 'согнутой' душе Царевича на стр. 348: "Все отдал бы, весь сан престольный, Кто бы мне душу распростал!" и на стр. 349: "Встал Царевич сгорбленный, Кручинный такой. Вкруг очей - что обручи, Набились круги." и, наоборот, пожелание Царь-Девы при крещении Царевича 'стать согнутой кольцом', т.е. обрести земную ипостать - 367: "Чтоб Деву-Царь согнул кольцом - Младенчика крещу!").

Царевич - не реализация мира, а всего лишь его возможность, фигурно выражаясь, - 'зародыш мира'. Поэтому все потенции в нем предельно уравновешены. На сюжетном уровне это равновесие нарушается трижды - при всяком посещении Царевича Царь-Девой: ее ласки и поцелуи активизируют жизненные потенции Царевича, динамизируют его и способствуют эволюции. Но оно трижды же и восстанавливается противодействиями Мачехи - ее поцелуем и разящими стрелами, причем всякий раз это уравновешивание получает все более драматические формы (ср. эпизод поединка между Мачехиной "слонкой" и Царь-Девыным 'ожогом' на стр. 408-411, где Царевич едва не разрывается "на части две"). И все же между этими двумя соперничаю-

щими силами есть некоторая разница. Царь-Девушкины 'ласки' действуют на исконно Царевичевы свойства - он претерпевает эволюцию в сторону богатыря-Громовника, способного преодолеть смерть (ср. градацию в трижды повторенной сцене сбегания к морю по лестнице - 350: "Слабыми руками Вдоль перил витых, Слабыми шажками С лестничек крутых." → 385: "Смелыми руками Вдоль перил витых. Резвыми шажками С лестничек крутых." → 411: "Жаркими руками Вдоль перил витых, Шальными скачками С лестничек крутых. Какой тут заморыш! Богатырь, ей-ей! Одним махом - сорок Спрыгнул ступеней." и 421: "То не меч с мечом, Не клинок с клинком - То пресветлый взор С заревым лучом - [...] То войскам - гуслар Производит смотр. Не крестьянским полкам голодным - Золотым облакам господним. - Выходи сам хан татарский - Поравняюсь силою! Возводи меня на царство, Рать ширококрылая!") или по крайней мере вступить с ней в поединок, поскольку Цветаевское 'преодолеть смерть' означает 'физически погибнуть' и 'преобразиться в чистоте духовное начало'. Мачехины же стрелы имеют характер механической сковывающей внешней силы: ее "стрелы" повергают Царевича в неодолимый сон, но не усиливают собственной сонности Царевича, вызываемый ими сон не становится его имманентным свойством (ср. 426: "Сталь из ворота - Память в лоб"), не затрагивает Царевичева духа (не случайно у Цветаевой эти "стрелы" вливаются не в 'тело', а в 'матерчатую наузу' Царевича, т.е. в узилище духа - см. 1.4.3.). Собственная сонность Царевича имеет совершенно иную природу.

С одной стороны, она - экзистенциальна, результат идеальной уравновешенности обеих потенций (см. 1.4.2.). С другой - наиболее универсальна: обеспечивает единство со всем мирозданием, причастность к божественному. Как уже говорилось выше, участие в божестве возможно лишь в случае отключения земных чувств и земных форм познания. 'Сонность' Царевича и есть именно такое 'отключение' (ср. хотя бы частое упоминание его 'монашества' и 'отрешенности' от всего земного). На ином уровне этот аспект 'сонности' Царевича выражен его "гуслиями" (ср. разъяснение Дядьки: "Все гуслильки! От них и сон глубок!" - 367).

1.4.6. Связь Царевича с гуслиями более органична, чем это может показаться на первый взгляд. Играя роль внешнего атрибута, они одновременно являют собой своеобразное овнешнение исконного свойства Царевича. С этой точки зрения частое именование в поэме

Царевича Г у с л я р о м - именование его по явленной в нем сущности.

Возвращаясь к 'анатомическому' строению Царевича, нельзя не заметить, что, будучи полнокровным персонажем, он все-таки б е с - п л о т е н , при этом в двойном смысле: он то "Дар [...] обман- ный, [...] Ровно столб туманный, Аль дымок степной..." (351) или "обман один" и "серафим?" (365), то сплошь 'матерчат' (см. 1.4.3.). В случае 'матерчатости' небезынтересно отметить общий для всех материалов, каким именуются наузы Царевича, признак 'волокистости': "суконный кафтан" имеет свое соответствие в "шерстке"; "Что шелка - щелка, Что шелка - рука!" (366) - в "шелковиночке" (364) "лен" - в "волосах" (364: "Лен - волосенки-то!"), а он сам уподобляется то "ягненокку" (361: "Как ягненокка на травку, Как купца валит к прилавку...Спит..."), то "веревьцу" (364: "Ты расплетись, веревьце! Где юноша? Где девица?"). Откровенная эквивалентность '"волосы" = "Струны"' (364: "Твои-то тонкие, Лен - волосенки-то! А мои - конские, Что струны - звонкие!"); 371: "За волосиком волосик Из руки роняет. [...] У морских цариц на лютнях, Чай, звонят, златые!"); 368: "Не видали вы такового руна! Каждый волос - золотая струна!") позволяет и всю эту 'волокистость' Царевича рассматривать в соотнесении со 'струнностью'. Но самое существенное то, что "струны" непосредственно соотнесены с "жилами" и "светом месячным":

Словно месяц в полнолуние -
Звон собой все море занял.
Струнки, струнки-говоруньи,
Жилочки мои бараньи!

Лежит царский сын на спинке,
Гусельки зажал любовно,
Ходят пальцы без запинки,
Ходят славно, ходят ровно. (360)

Слушал, слушал гуслирок голоса,
Просветлел, на локоток оперся.

Словно струнки под его пятерней -
В теле жилочки пошли болтовней. (387)

Мать рожала - не тужила:
Не дитя, - дымочек-дым!
Словно кто мне налил жилы
Светом месячным сквозным. (389)

Кровь ли это в жилах,
Аль волна об челн,
Как та песнь сложилась -
Нам-то знать почему? (414)

В свете приведенных выдержек видно однозначно, что 'телесность' Царевича оборачивается бесплотным 'гусельным звоном-светом'.

В рамках уже рассмотренных внутритекстовых соотношений и в рамках их народной мифологической основы такое решение "струнного ремесла" (420) Царевича понятно: оно в чистом виде выражает его 'Громовникову' сущность. Напомним, что Царевичева игра на гуслих недвусмысленно уподобляется в поэме дождю и грозе (в сцене пляски Мачехи - стр. 402-403) и изображается при помощи 'грозовых' народных мотивов "пчелиного гуда" и "конной скачки": "Пробежался по струнам ветерком, Слышит: Кто-то ровно - шелк! - языком. Разжужжался, что шмелиха-пчела, Смотрит: холм-гора-то кверху пошла!" (400-401); "Не морской, не гусельный: Пчелиный - гуд. [...] Нет, не пчелки розанам Ведут дозор. То с печалью грозною У слюнки - спор." (410); "Отпустил гуслир своих коней стреноженных - Прока-тилась дрожь волной до быстрых ноженек." (403).¹³⁷ Напомним еще, что 'шерсть' и 'овцы' соотносятся в народных представлениях с водоносными и грозowymi облаками и с их похитителем-властителем Волосом-Велесом (в поэме ср.: уподобление Царевича "ягненокку" - 361 и там же "купцу", а этим самым и Велесообразному отцу-Царю; уподобление "ягнентам" утренних облаков - 367: "Ровно шерстка на ягнятах-баранах - Весь восход-то в завиточках румяных!"; и именование "струн" "барабанными жилочками" - 360: "Струнки, струнки-говоруньи, Жилочки мои бараньи!", где и "говоруньи" могут рассматриваться как отсылка к народным представлениям о громе как 'говоре' или 'творческом, вещем, божественном слове').

Гром грому, однако, не равен, он может быть как созидающей, так и разрушительной стихией. В народных представлениях существуют, кроме того, по крайней мере две разновидности громов: весенних и осенних. Если весенние разрушают зимнюю наузу земли и освобождают от сна-смерти жизнеродные потенции, то осенние, наоборот, - запирают землю на зиму, погружают ее в сон. Соответственным образом различается и эквивалентная громам волшебная музыка: в первом случае она 'плясовая', разрушительно-оживляющая, во втором - 'фунеральная', усыпляющая.¹³⁸ Не сложно заметить, что Царевичевы "гусли" объединяют в себе обе этих функции, что на деле они являются собой, так сказать, недифференцированный гром: заказанная у него Царем "Камаринская" (398) амбивалентна, она воскрешает (Царя - стр. 400-401) и разрушает волшебные наузы (Мачехи - стр. 402-404),

а кроме того ограждает Царевича от соблазна (407) и удерживает его в сонном (=вне-чувственном, бесстрастном) состоянии (367: "Все гусли! От них и сон глубок!"; 419-420: "Только знал, что на перине Струнным звоном ворожил. [...] Ничего не чтит, кроме Струнного ремесла. Ну, а этим уж именем Пуще хлеба дорожил... Кто к земным плодам надменен - Тот земли не заслужил!"). Если учесть, что Царевич, как уже говорилось в 1.4.4. и 1.4.5., не реализация мира, а только возможность мира, то такая контаминация разных разновидностей грома в одном атрибуте - "гусли" - полная закономерность.

Аналогичная контаминация смыслов "гуслей" наблюдается и на вертикальной оси, а не только на циклической (весенне-осенней): они и 'подземная' музыка, и 'небесная', т.е. и "Камаринская" (398) и "шмелиха-пчела" (401; ср. народное представление о пчеле как о "божьей пташке" и в поэме мотив 'воска', стр. 411: "Ему - капли воску две Из божьих сот"). Эта вертикальная шкала восходит, вероятнее всего, к символике арфы и лиры, которые знаменуют собой гармонический союз космических сил (на противоположном полюсе этого единства предполагается хаос, который в свою очередь представляется в виде овечьего стада). Кроме того и лира и арфа осуществляют во многих мифологиях как мистический мост или мистическая лестница, соединяющая землю с небом.¹³⁹ При таком взгляде "гусли" оказываются еще одним вариантом уже обсуждавшейся 'лестницы чинов ангельских' (см. 1.4.5.). Но если последняя - некая серия все менее тварных состояний, то "гусли" - путь обретения этих состояний, путь в сторону нетварного. В пределах самой поэмы эта их функция реализуется только частично - в виде 'отключения' Царевича от 'чувственного', в виде выходов 'в море', т.е. к границе бытия, и в виде 'лебединого' мотива (ср. 386: "Песнопевец, в плену! Наша летопись: льну... Не Царевич к челну - Лебедь к лебедю льнет." и 390: "Плывет Царь-мой-Лебедь В перстнях, в ожерельях. Кафтан - нет белее, Кушак - нет алее... Сережка - подковой Висит из уха... (Живого такого Наметь бы дружка!) [...] - В сочельник крещенский, Что ль, парень, рожден? [...] Гляди, - не волна уж: Гривастая тройка!", где лебединость Царевича тесно сопряжена с 'песнопением', 'громовниковостью', 'сакральностью' и 'потусторонностью').¹⁴⁰ В пределах же поэтики Цветаевой вообще за ними стоит тот смысл, который едва ли не наиболее эксплицитно высказан в Поэме воздуха (1927; СИП IV, 284):

Семь в основе лиры,
 Семь в основе мира.
 Раз основа лиры -
 Семь, основа мира -
 Лирика. Так глыбы
 Фив по звуку лиры...
 О, еще в котельной
 Тела - "легче пуха!"
 Старая потеря
 Тела через ухо.
 Ухом - чистым духом
 Быть. Оставьте буквы -
 Веку.

Чистым слухом
 Или чистым звуком
 Движемся? Преднота
 Сна. Предзноб блаженства.
 Гудок, гудче грота
 В бури равноденствья.
 Темени - в падучке,
 Голода - утробой
 Гудче... А не гудче
 Разве только гроба
 В Пасху...

Сопоставление с *Поэмой воздуха* было бы, конечно, несвоевременным, если бы Царевичевы "гусли" не были "самогуды" и не ставились бы в ранг "закона": "Гусли, гусли-самогудя Мне - единственный закон! Я до смертного до поту не отстану от струны!" (354). Правда, они - "закон" для Царевича, но, с другой стороны, Царевич ведь и есть потенциальный мир, долженствующий сменить рушащийся мир старый. 'Самогудность' же, как всегда у Цветаевой, отнюдь не механическое заимствование из фольклора - в ней, несомненно, видит Цветаева беспричинный, самовозникающий чистый звук. Царевичева игра на "гуслиях" оказывается, таким образом, формой самотождества и самоконституирования мира, или иначе - идеальной формой существования мира.

Со смыслом 'мировой лестницы' "гусли" Царевича связаны и еще иначе: через именование их "струн" "бараньими жилочками" (360: "Струнки, струнки-говоруньи, Жилочки мои бараньи!") и хотя бы через именование самого Царевича "веревьцем" (364), которое предполагает не только переплетение в Царевиче разных начал (364: "Где юноша? Где девица?"), но и вертикальную, иерархическую, ось мира (365: "А ну как зорче поглядим - И вовсе все обман один, И вовсе над туманом - дым, Над херувимом - серафим? Спим..."). Еще явственнее этот аспект "гуслей" проступает в случае сопоставления 'пения' и 'игры' Царевича с "яблоком" - 389:

Ту песенку прослушала -
 Как яблочка откушала.
 Звон струнный вобрала -
 Как брагой запила.

Эквивалентность ' "звон струнный" - "брага"' - разновидность эквиваленции 'игра (на гуслях) - гроза (дождь)' (ср. 402: Играл сперва гусляр так-от легонечко, Ровно капельки шумят по подоконничку"), а 'песенка - яблочко' - разновидность эквивалентности 'игра (на гуслях) - оплодотворяющий дождь' (ср. 402: "Заработали тут струночки-прислужницы, Ровно зернышки-посыпались-жемчужинки"). Эквивалентность же ' "дождь" - "брага"' восходит к народным мифологическим представлениям о грозе как варке пива и о грозовом дожде как о бессмертном напитке богов.¹⁴¹ "Яблочко" в этом контексте несет не только смысл 'соблазна', но и глубинного 'знания', глубинной 'мудрости' о жизни и смерти, о законах мира. На возможность такого прочтения "яблочка" позволяет наличие в поэме как именованная Царевича "райским плодом" (395: "Все мы к райским плодам ревнивы"), так и именованная игры на гуслях "ворожкой" (419: "Только знал, что на перине Струнным звоном ворожил. Кто страды земной не принял - Тот земли не заслужил", где под "ворожкой" понимается 'чистое знание', замкнутое на себе, ни к чему не прилагаемое и ото всего 'ограждающее'). Естественно, "ворожка" предполагает некий таинственный, магический ореол. В случае Царевича он не возникает. Но тем не менее именование его игры "ворожкой" не совсем неоправданно. Царевич, как ни как, - соответствие юного 'Велеса'. А Велес, как показывают современные мифологические исследования, обладает шаманско-поэтической функцией (тут уместно напомнить, что Царевич именуется в поэме также и "песнопевцем" - стр. 386, и что 'струны-бараньи жилы' определяются как "говоруньи" - стр. 360).¹⁴² Поэма не автотематична и лишена, как уже говорилось, метапоэтической установки. Поэтому данные мотивы появляются в той мере, в какой они присущи самому миру, т.е. миру Цветаевой, как его основа и предел, за которым начинается сфера нетварного. Там, где сюжет строится на устремленности к Абсолюту, это - очевидность (ср. хотя бы такие вещи как *Прокрасться...*, *Переулочки* или *Поэма воздуха*). Здесь же сюжет построен на сохранении равновесия мира, почему акцент поставлен не на его границах, а на его основах.

1.5. ЦАРЬ-ДЕВИЦА

Хотя в сюжетном отношении Царь-Девуца равносильна Мачехе, а в семантическом - Царевичу, заглавие поэмы - *Царь-Девуца* - именно ее выдвигает на первое место. Этот ход Цветаевой может объяснить-ся по-разному. С одной стороны, особой ценностной позицией Царь-Девуцы в Цветаевской модели мира - Царь-Девуца, несомненно, локализована на положительном полюсе вертикальной оси мира поэмы. С другой, заглавное "Царь-Девуца" может включать в себя также и Царевича, так как он являет собой своеобразный вариант или даже 'двойника' Царь-Девуцы (ср. симметрию их именовании на стр. 354: "Как, к примеру, Дева-Царь я, Так, выходит, - Царь-ты-Дева!" и симметрию 'родства-равенства' на стр. 389: "Сжалилась над братом тощим Мощная моя сестра.", где под "братом" понимается сам Царевич, а под "сестрой" - Царь-Девуца), а кроме того и Царевич и Царь-Девуца в одинаковой степени 'андрогинны' - объединяют в себе и мужское и женское начала (ср. о Царевиче: "- Гляжу, яляжу, и невдомек: Девуца - где, и где дружок? Ты расплеться, веревнице! Где юноша? Где девуца?" - 364, и о Царь-Девуце: "Тот муж светоносный в челнок белогрудый Нисходит - склоняется - сдернул покров... [...] Да что ж это? Аль обернулся бабьем? [...] Грудка-то - бабья!" - 426-427). И третье возможное прочтение: все персонажи поэмы являют собой некий один - универсальный, именуемый метафорически 'Царь-Девуцей', разбитый на четыре условных и самостоятельных ипостаси: Царь-Девуцу, Царевича, Мачеху и Царя, которые соответствовали бы отдельным состояниям в циклическом круговороте мира и отдельным фундаментальным космическим стихиям (ср. в причитании Царь-Девуцы на стр. 422-424 всеобъемлющее перечисление: "- Бог на небе - и тот в аду, [...] Вихрь осенний и ветер полуденный, [...] Силы - власти - престолы - славы - Стан пернатый и стан шершавый, Ветер - воды - огонь - земля, Эта спящая кровь - моя! Царю не дам, Огню не дам, Воде не дам, Земле не дам. [...] Есть страж - в раю, Не-наш - в аду, Земля - внизу, Судьба - вверху").

1.5.1. В отличие от остальных персонажей поэмы Царь-Девуца локализована за пределами подземного мира: "за морями Царь-Девуца живет" (349; в ответе Дядьки на вопрос Царевича), "У окна своено, над взморьем, Царь-Девуца саблю чистит" (352; первое непосредственное введение Царь-Девуцы в поэму).

В фольклоре "море" являет собой некое промежуточное прост-

ранство между миром земным и небесным или подземным, с одной стороны, а с другой под "морем" понимается небесная облачная стихия. Точкой отсчета в поэме является мир подземный, поэтому "за морями" значит в данном случае некий 'заоблачный' локус, 'небо', но не атмосферическое, а мифологическое, понимаемое как локус приятных космических сил или божеств. Ради удобства можно его назвать 'сакральным локусом', тем более, что и в самой поэме с ним именно связан целый ряд народно-христианских мотивов (344: "пророк Моисей!", "Ангел"; 356: "Сам Михаил-Архистратиг!"; 350: "В небесах Егорий Не разжег войны"; 416: "То не свет-Егорий Спор ведет с Советом"; 421: "Две руки свои разом поднял В золотую зарю господню" и "Производит смотр [...] Золотым облакам господним"; 425: "Гонит пророк коней. Гривами хлябь пошла. Пуще взметнулся бич В длани пророковой"; 426: "И видит гуслар: в облаках тех румяных, В морях тех не наших - туманных - обманых - [...] в небесных морях [...] Тот муж светоносный"; ср. еще именование неопознанного Царем-Царевича: "Прынц заморский либо беглый монах" - 399).

"Окно" в свою очередь имеет в народной культуре смысл 'проема' в 'потусторонний мир'. В случае Царь-Девуцы ее "окно" разграничивает чреватый опасностью локус моря (352: "У, окна свово, над взморьем") и локус небесного огня-молний (352: "Царь-Девуца саблю чистит", где "сабля" - символ богатства отправляющегося в опасный путь - ср. дальше, 355, "Опоясалась тут саблей" и 1.4.3., и эквивалент разящей небесной молнии). В случае Царевича его "окно" таким же образом разграничивает небесный громоносный мир и внутренний мир смерти (349: "Не слетались голуби К окну за крупой - Встал Царевич сгорбленный, Кручинный такой. Вкруг очей - что обручи, Набились круги", где "голуби" - такой же как и "сабля" символ небесной молнии, а "крупы" - обрядовой способ вызывания весенней оплодотворяющей громоносной стихии, грозы и дождя).¹⁴³

1.5.2. Соответственно мифопоэтическому мышлению и аналогично другим персонажам поэмы (особенно - Царю) Царь-Девуца изоморфна своему небесно-грозовому локусу. Все ее атрибуты - 'молниеносны', 'громоносны' или 'грозовые', таково же и ее окружение. При этом показательно, что в большинстве случаев Цветаевские эквиваленты грозовой стихии не только почерпнуты из метафорического фонда народной культуры, но и, так сказать, расшифрованы, т.е. их связь с грозой здесь более эксплицитна, чем это обычно бывает в фольклоре.

По самоопределению Царь-Девы она "Вихрь-жар-град-гром была" (394) и это отражено на всех уровнях ее образа. Ее голос - гром (356: "Гремит громоподобный глас. Рече - и, рассекая тучи, Промеж рядочков пронеслась"); ее пот - град (356: "Пот - градом); ее румянец - пожар, естественно, грозовой (356: "Как вихрь промеж рядочков вихрит, Пот - градом сквозь пожар ланит. Лишь где на том конце затихнет, Уж на другом конце гремит"); ее платок - молния и гром (356: "И подает полкам Царь-Буря Тут знак малиновым платком"; 358: "На всем скаку рукой сердитой Раздергивает жар-платок. Рвет надвое платок-ширинку, И, голову пригнув к плечу: 'На, барабанщик, половинку! Другая будет трубочу!'", где "барабанщик" - обессиливающий от усердия гром, а "тубач" - гроздовая 'музыка', 356: "Уж никогда грозней да лучше Трубач губастый не трубил. Гром-барабанщик обе ручки По локоток себе отбил"; ср. на 357 еще просьбу барабанщика: "Гром-барабанщик следом мчит. 'Как две руки мои отбиты, Дай хоть с мизинца ноготок!'", где "мизинец" и "ноготок" - распространенные народные метафоры молнии и грома);¹⁴⁴ ее пояс - "змей-самохлест" (346), т.е. опять-же вариант разящей молнии, такой же, как и "сабля" (352, 355); ее волосы неотличимы от конской гривы (356: "Конь с Девею точно сросся; Не различишь, коли вдали: Хвост конский, али семишерстый Султан с девичьей головы!"), а "конь" есть "вихорь" и "молния" (355: "И на зов ее кулашный Вихорь-Конь к ней на крылечко Белой молнией взлетает. [...] И с окошечка резного Коню на спину с размаху Белой птицею махнула.", где переключка эпитета "белый" оправдана народной эквивалентностью 'птица - молния'); ее "чертог" - "красный" (363), а "корабль" - "костер" (344, 361: "Жар-Корабль", тогда как она сама - 352: "Жар-Девеца!"; 346: "В синеморскую хлябь Выплывает корабль. [...] Посередке - костер, Пурпуровый шатер"; 359: "Что за костер это мчится в степях синих вод? [...] В хладной пучине, чай, крестит купецкую тварь?"), где эквивалентность 'корабль - костер' поκειται на народном представлении грозового облака летучей огнедышащей ладьей);¹⁴⁵ ее "войска" - тоже все та же гроздовая небесная стихия (356: "Как облачная рать в лазури - Полк за полком, полк за полком. И подает полкам Царь-Буря Тут знак малиновым платком", "Как из одной груди тут громом: 'Сам Михаил-Архистратиг!'", 355: "Не колосочки овсяные До солнышка встают в ряды, - То ратнички ее стальные Равняются на площади", где "колосочки овсяные" в одина-

ковой степени восходят к солярным обрядам и к обрядам вызывания грозы; ср. еще солярную мотивику в образе Царь-Девы - 356: "Грудь в светлых латах, лоб - обломом, С подсолнечником равен лик. Как из одной груди тут громом: 'Сам Михаил-Архистратиг!'" ; 359: "с лицом-то как шар золотой, [...] А светлолиц, круглолиц, - Солнцу на ревность!"; 362: "То не солнце по златым ступеням - Сходит Дева-Царь по красным сходням"; 355: "Одним своим лучом единым Мы светел-месяц полоним"; 427: "Как новое солнце взошло во вселенной! Как лев златогривый стоит над щенком..."); и, наконец, Царь-Дева - 'великан', уравниваемый со всем космосом (346: "Великановый рост, Пояс - змей-самохлест, Головою до звезд, С головы конский хвост, Месяц в ухе серьгой..."). Если учесть ее определение своей руки "Моя - дубы корчевать" (363), то в изображении ее 'великаншей' легко просматривается народная метафора грозного неба.¹⁴⁶ Нагляднее всего изоморфизм Царь-Девы и ее мира выражен в сцене отплытия в море в поисках Царевича - уход Царь-Девы является одновременно 'концом' мира:

Полк замертво свалился пьяный.
 Конь пеной изошел, скача.
 Дух вылетел из барабана.
 Грудь лопнула у трубача. (359)

Естественно, за этим стоит и более глубокий смысл, но пока отметим лишь сходство с крушением подземного мира в сцене вставания Царя (см. 1.1.3.).

'Великаний', космических масштабов рост Царь-Девы не исчерпывается обычным изоморфизмом. Заметим, что ее "султан" - "семишерстный" (356). В самой поэме этот мотив не получает более эксплицитного решения, но контекст других вещей Цветаевой убеждает в его неслучайности. "Семь" - это основа Цветаевского мира (ср. 375: "Семь небес у Девы Чистой, У Царицы - семь покоев"; см. также 1.4.6.) и, в частности, шкала Цветаевских трансформаций (мира, героев, лирического "Я"). "Семишерстный" может поэтому означать 'семиликость' Царь-Девы, возможность семикратно трансформироваться. При этом следует помнить, что Цветаевские трансформации отнюдь не произвольны, а строго последовательны и, как правило, выстраиваются в направлении 'вглубь-ввысь', т.е. к наиболее истинной и наиболее ценной ипостаси, а одновременно наименее материальной. "Султан" как атрибут коня (закономерно приписанный Царь-Деве, так как она не раз приравнивается к коню - 352: "Осерчала нянька:

'Полно Ржать-то, ровно кобылица! Как бы этим ржаньем всех-то Женихов не распугала!"; 358: прощаясь с конем она целует его будто он "брат-ей-жених"; 364: свои волосы она называет "конскими") также и 'шерсть' переводит на свой уровень, а Цветаевский 'конь' уже 'духовен', уже соотносится с небесным миром. Поэтому данная 'семишерстность' предполагает еще более идеализированные трансформации, уход в еще более высокие 'небеса' (ср., в частности, соотнесенность 'неба' и 'шерсти' - 367: Ровно шерстка на ягнятах-баранах - Весь восход-то в завиточках румяных!"). В этой семи-членной структуре мир не трудно опознать мифическую 'мировую лестницу' (ср. 1.4.5.-1.4.6.), хотя как таковая лестница в данной поэме не упоминается (в отличие, например, от поэмы *Переулочки*). Но есть ее неэксплицитный вариант - 352:

На плече на правом - голубь,
 На плече на левом - кречет.
 У ее подножья нянька
 Ей сапожки начищает.,

где "подножье" вводит и ассоциацию с 'горой' (имеющей характер 'мировой горы' и 'мировой лестницы', скажем, в *Переулочках* или в *Поэме горы*), и ассоциацию с 'деревом'. Тут доминирует смысл именно 'мирового дерева' из-за поселения на "плечах" 'птиц', обе из которых символизируют громоносную стихию, свет и духовность. И еще один вариант - "дуб" в эпизоде плача Царь-Девы над непробудным Царевичем (392-394 см. 1.4.3.), который есть и так называемое Перуново дерево (ср. 392-393: "Как бы листвою Затресся дуб. Как пес цепной Смех - с дерзких губ. 'Агу, агу, младенец!' Хохочет, подбоченясь. Все - как метлою замела! Все - как водю залила! Гляди: сейчас - грудь лопнет! Все корабли потонут!"), и древо жизни (393: именование дубовой 'смолы-слез' фруктовыми соками: "Апельсинный, абрикосный, Лейся, сок души роскошный, Лейся вдоль щек - Сок преценный, янтаревый, Дар души ее суровой, Лейся в песок!"), и мировое древо (393-394: "Все корабли потонут!", "Так, слезища за слезою, Золотые три дороги От истока глаз широких К устью губ", "Лейся в песок! [...] - Растопись слезой, гордыня, Камень-скала!", где явно подразумеваются три уровня мироздания: 'небесные моря' в "корабли потонут" - 'земной уровень' в "три дороги" - 'подземный мир' в "немая льдина" и "камень-скала" означающих пребывание во власти зловещих хтонических сил).¹⁴⁷

1.5.3. Подобно остальным персонажам поэмы Царь-Девы тоже

персонаж идеальный, замкнутый на самом себе. Так, 'генетически' в ней объединяются в одно целое два непримиримых космических начала - огонь и вода: "Огонь - стец мне, Вода - мать, Ветер - брат мне, сестра - Буря" (352); 'биологически' - начала мужское и женское, что отражено уже в самом имени "Царь-Дева" и частой его инверсии "Дева-Царь" (362), которая призвана, в частности, уравновешивать их, в мене глаголов с грамматического женского рода на грамматический мужской (например, в диалоге акулы с китом на стр. 359), в неразличении 'пола' в эпизодах, излагающих постороннюю точку зрения (356: "И вздох тут: 'Дева! Дева!' И рокот: 'Царь наш! Царь наш! Царь!'", а также см. стр. 359, 426-427); 'иерархически' - начала 'сакральное', 'рыцарское' и 'демоническое' (ср.: "Не то Ангел, не то Воин какой. [...] Не то в латы, не то в ризы одет!" - 344; "Что там за Воин - за Ангел - за Демон такой?" - 359); 'объемно' - 'великанша' и 'луч' (346: "Великановый рост, Пояс - змей-самохлест, Головою до звезд, С головы конский хвост, Месяц в ухе серьгой..."; 359: "Ростом-то - башня, в плечах-то косая сажень! [...] - А поясочек-то! Перстень берет в пояски! [...] Кабы не плечики - вся б в перстенечек прошла!"); а по форме - 'круг' (356: "С подсолнечником равен лик"; 359: "с лицом-то как шар золотой, [...] А светлиц, круглиц, - Солнцу на ревность!"). Подобно Царю и Царевичу Царь-Дева избегает 'супружеских' связей (352: "Мне и любо без родин-то! Огонь - отец мне, Вода - мать, [...] Мне другой родни не надо!"; 353: "Эка сладость - женихи-то! Мой жених - мой меч пресветлый, Меч мой сабельный, веселый: Мне других дружков - не надо!") и целиком поглощена одним - "бранным" - занятием (353: "Трубный звон - моя забава! Мне иных забав - не надо! [...] Бранный быт - моя забота! Мне иных забот - не надо!"). При этом чрезвычайно показательно, что, откликаясь на услышанную от волн песню Царевича (353-354: "Не слышал еще как бабы По ночам толкуют сны. [...] Я, мальчишка узкогрудый, С бранным бытом незнаком. Гусли, гусли-самогуды Мне - единственный закон!"), Царь-Дева восклицает: "Баб не любишь? Драк не любишь? Ну, тебя-то мне и дано! Как, к примеру, Дева-Царь я, Так, выходит, - Царь-ты-Дева! Уж с таким-то голосочком Муж за прялку не засадит!" (354). "Гусли" как громовая стихия и инверсия имени "Царь-ты-Дева" ставят знак равенства между Царевичем и Царь-Деве; "Баб не любишь?" - исключает возможные 'семейные узы' и позволяет Царь-Деве сохранить как свое

'рыцарство', так и 'свободу'; "Муж за прялку не засадит!" означает не только 'свободу' от домашнего очага и бытовых дел, но и - в мифологическом плане - 'свободу' от 'креативности' (если 'пряденье' читать как созидание 'телесного' или вообще воплощенного в материальную ипостась' - ср. смысл 'ткани' в образе Царя, Мачехи и Царевича: 1.1.2.в., 1.3.3.д.-е., 1.4.3.), а тем самым и от 'смертности'; "Драк не любишь?" может отсылать как к "войне" в подземном царстве, так и к 'смерти' вообще (см. 1.1.4. и 1.1.6.; не случайно Царь-Девушка "крестит купецкую тварь" - 359, что значит 'топит корабли', или в сцене плача - 393 - от ее смеха='грома' "Гляди: сейчас - грудь лопнет! Все корабли потонут!"). Правда, Царь-Девушка 'воинственна' (353: "Бранный быт - моя забота! Мне иных забот - не надо!"), но ее "бранный быт" - не "драка" и не самоистребительная и разрушающая 'жизнь' "война", а 'война' как раз со 'смертью' (ср. 352: "Прискакав с ночной атаки (На лбу - пот росой крупной), У окна своєю над взморьем, Царь-Девушка саблю чистит", где "ночная атака" значит борьбу с силами тьмы; уже отмечавшееся 'затопление' "купецкой твари", т.е. 'сущности Царя-купца' и "кораблей" как соответствий 'гробов', см. 1.4.1.; попытки 'разбудить'='высвободить из смерти' Царевича и освободить его от волшебной наузы - 366: крещение; 368: дарение своих - "конских" - "струниц"- "волосиц"='небесного грома'; 394: прожигание Царевичевой наузы 'горючей слезой' и "поцелуем"- "печатью"- "ожогом"; 391, 424: расстегивание "кафтана" и разглаживание "шнуровки" - "Весь кафтан-ему-шнуровку Расстегнула на груди. [...] Дышит? - Нет? Дышит? - Да?" и "С великой нежностью ему Разглаживает шнуртесью, Лик-наклоняет-солнце На белое суконце").

В Царевиче привлекают Царь-Девушку главным образом его "гусли": "Всколыхнулась лазурная рябь: К нам на гусельный на звон - Жар-Корабль!" (344). С мифологической точки зрения это понятно: небесная грозная стихия вызывается обрядным земным 'шумом-музыкой', что явствует как из всего смыслового хода поэмы, так и из не сразу заметной здесь ассоциации с 'водосвятием' (после "Всколыхнулась лазурная рябь" следуют сакрально-христианские мотивы: "Подивись со мной, пророк Моисей! Купины твоей прекрасной - красной! Посередке же, с простертой рукой - Не то Ангел, не то Воин какой. Что за притча? Что за гость-за-сосед? не то в латы, не то в ризы одет!", ср. 390, где мотив 'водосвятия', на этот раз по отношению

к Царевичу, уже вполне эксплицитный: "Глянь, чтой-то пучина Пошаливать стала!" - В сочельник крещенский, Что ль, парень рожден? [...] Гляди, - не волна уж: Гривастая тройка!". Но, что важнее, Царевичевы "гусли" есть его самая глубокая сущность, его, так сказать, 'духовность' (см. 1.4.6.), родственная 'грому', но преобладающая во власти хтонических сил. Именно ее 'слышит' Царь-Девушка (она наделена исключительным слухом - 389: "тонок слух мой девичий", "Такой уж слух мой воровской, Что даже шум травы морской О рыбий хвост чешуйный, Не то что друга - чую!"; а "звон струнный" имеет характер "слов" и "песен" - 353: "что за Звон с воды всаает за чудный? Чтой-то под моим окошком Волны за слова лепечут?"; 389: "Ту песенку прослушала - Как яблочка откушала. Звон струнный вобрала - Как брагой запила.") и именно ее стремится 'раскрепостить', вернуть ей подлинную 'теоцентрическую' свободу (что особенно видно в эпизоде крещения - 366: "Чтоб светлым встал, чтоб век не спал, Одним моим речением, - Морским моим крещением - Младенчика крещу! Чтоб цельный полк поклат перстом. Чтоб первый гром пред ним ползком"; см. 1.4.5.), т.е. власть над инертным физическим миром и динамическую волю воссоединения с Богом. На этом же уровне объясняется и особенность ее любви к Царевичу. Эта любовь - не эрос (как в случае Мачехи), а божественная агапе. Она родственна дающей жизнь любви материнской (ср. 366: "Будет грудь моя стальная Колыбелочкой тебе", помимо его гораздо раньше упоминавшейся - 353-354 - "Осемнадцатой весны!", крещение как второе рождение и 427: "И видит гуслиар, как в волшебном стекле, [...] И светлую саблю с письмом рукописным, и крест тот широкий - любви бескорыстной, Которым нас матери крестят: - Живи!"; ср. также Царевичевы 'видения' ее посещений в категориях весеннего оплодотворительного и оживляющего природу дождя - стр. 370: "Ровно дождь меня тонким Серебром поливал. Ровно жаворонок звонкий Вкруг меня ликовал."; 395-397: "Эй, старый, послушь-ка: Вот сон-то приспел! Как будто кукушку Я взял на прицел. [...] И вижу еще я, - Речет сам не свой, - Что плачет смолою дубок молодой. Ветвями облапит Как грудку-мне-стан, И капит, и капит Слезой на кафтан. [...] За перст безымянный Прикован - лежу. Ай к смерти? Ай к свадьбе? Скажи, не мытарь!", где "жаворонок" и "кукушка" - народные вещи птицы, причем "жаворонок" дополнительно связан с Благовещением и Пасхой).

1.5.4. Именуемая "царем" (356: "Царь наш! Царь! Царь!" и имена "Царь-Девница" и "Дева-Царь"), называемая царским символом - "львицей" (352: "Погляжу на кудри гривой, Погляжу на взор пожаром - Как не я тебя, а львица Львиным молоком вскормила!"; 427: "Как лев златогривый стоит над щенком...", в отличие от "красного льва" в случае Царя - см. 1.1.2.в.), имеющая форму "шара" (359: "с лицом-то как шар золотой") и располагающая 'царской печатью' (410: "То с печатью грозною У слюнки - спор", где "Печать (ожог) - поцелуй Царь-Девницы, слюнка - поцелуй мачехи"; 365: "Где царь не приложил печать, Там надо надвое решать", где под "Печатью" понимается ритуал крещения, приобщения новорожденного к Богу, получения новорожденным вместо бесформенной, неопределенной жизни оформленной новой и целеустремленной, т.е. теоцентрической;¹⁴⁹ в отличие от Царя подземного, у которого "Лик - шар сургучевый, краснее клопа" - 400, содержащий явный смысл 'смерти' - см. 1.1.1.в.), Царь-Девница лишена в поэме таких атрибутов царского сана, как "кольца", "перстни" или "ожерелья" - ее рука, в отличие от Царевичевой, "бесперстневая!" (363), а "бусы" упоминаются лишь косвенно, лишь в виде их "следа": "Всей крепостью неженских уст Уста прижгла. (От шейных бус На латах - след двойной.)", где "неженские уста" нейтрализуют смысл 'соблазна-смерти' "бус". Зато неоднократно упоминается ее 'головной убор', но не ожидаемая 'корона', а "каска" (367: "И, зардевшись пуще каски своей, В лоб целует - промеж ровных бровей"; 359: "Каску хвостатую ветр ему сшиб набекрень"; 427: "Да как ж это можно, чтоб в каске хвостатой Над дрянь-гусляришкой реветь в три ручья-то!"; 426: "И дивного мужа под красным шатром Он видит - как золотом-писанный-краской! И светлые латы под огненной каской, И красную каску на красных кудрях И властную руку, в небесных морях Простертую - через простор пурпуровый - Через версты и версты к челну гуслярову") или "конский хвост" и "султан" (346: "С головы конский хвост"; 356: "Хвост конский, али семишерстый Султан с девичьей головы!" в отличие от полагающейся, например, Царевичу "короны" - 353: "- Гусли, гусли-сомозвоны, Вся забавушка моя! Из зубчатой из короны Ни зубца не стою я").

Услышав первую песню Царевича и опознав в нем 'равносущного' себе 'жениха', Царь-Девница распоряжается о сборах в путь на смотрины. Обрадованная нянька торопится разглядить тайком ей пригото-

вленный "наряд венчальный". На это Царь-Девушка отвечает:

Как в раззолоченной попонке
Негоже бранному коню,
Ужель атласною тряпчонкой
Свою же славу заслоню?

Цельному войску господином
Была, - так справлюсь и с одним!
Одним своим лучом единым
Мы светел-месяц полоним. (355)

Согласно коду свадебного обряда, роль жениха состоит в похищении невесты, освобождении ее из потустороннего мира (чего так боится Царь, см. 1.2.1.). Здесь эту роль берет на себя Царь-Девушка, активизируя свое мужское начало (хотя "полоним" может пониматься и как намек на 'соблазн', кроющийся в женском начале). Для невесты выход замуж в этом обряде истолковывается как 'гибель'. Переформулировка обряда в терминах 'завоевания', а не привычной обрядности, воскрешает подспудный, уже почти неосознаваемый, смысл свадьбы. Но это свидетельствует о глубоком понимании народной культуры самой Цветаевой, а не Царь-Девушкой, хотя в некотором смысле такое сознание приписывается и ей. Само бракосочетание, и, в частности, переодевание в "наряд венчальный" - это символика временной смерти и перехода в иную жизнь. Отказ от "наряда венчального" - отклонение 'смерти'. В системе поэмы переименование свадебного платья в "атласную тряпчонку" данный смысл конкретизирует - сообщает ему статус волшебной наузы подземного царства, а еще глубже - телесного облика вообще (ср. народное представление о том, что атласом устлана дорога в ад;¹⁵⁰ ср. также связь "атласа" с Мачехиной смертоносной наузой - 402-403: "Заходили тут и руки в странном плясе: Коготочками гребет, что кот в атласе. [...] Как тигр-лежебок Готовит прыжок. [...] Играючи да крадучись - Что кот с мышом! [...] Мраком-то-как-Жаром - дохнет!"; кроме того небезынтересно отметить разницу меж "платком" Царь-Девушки и "платочком" Мачехи: первый - 'молниеносный', он не 'нашейный', т.е. сковывающий, но и его Царь-Девушка разрывает и раздаривает: "На всем скаку рукой сердитой Раздергивает жар-платок. Рвет надвое платок-ширинку, И, голову пригнув к плечу: 'На, барабанщик, половинку! Другая будет трубочу'." - 358; второй, Мачехин, - "нашейный" и 'смертоносный': "- Вынь из ближнего, из нашейного Из платочка своо - булавочку. Ты упрись ею в грудь высокую, Напой ее кровью досыта. А пленишь молодого сокола, Помяни и меня, красо-

точка! - Дерганула рукою спешною: Грудь раскинулась - цветом яблочным! Вынимает из тела грешного Пурпуровую - всю - булавочку: [...] И вколи ему змейку в шиворот, [...] От булавки той - будет крепко спать" - 347; ср. еще разбиравшиеся в 1.5.3. слова Царь-Девуцы "Муж за прялку не засадит!" с их смыслом избегания 'креативности').

Противопоставление "атласной тряпчонке" "славы" - это противопоставление 'земной красоте' 'небесной красоты', 'бренному, смертному' - 'бессмертия', телесному' - 'бестелесного'. Ближайший контекст "славы" - "луч" - указывает, что "слава" понимается здесь в теологическом коде, в котором она означает 'могущество' и 'блеск, сияние' и является атрибутом самого Бога, который он дарует людям, царям, и которая может являться людям как видимая божественная реальность; "Среди природных явлений гроза являет собой одно из самых ярких проявлений Славы".¹⁵¹ Далее: Слава Господня может являться в виде ослепительных Господних риз, всепоглощающего огня в великих деяниях, в доблести. На прочтение Царь-Девуцыной "славы" в таком именно ключе позволяет ее причитание, в котором она взывает именно к чинам ангельским, образующим нисходящую к людям Славу Господню: "Силы - власти - престолы - славы -" (423; см. 1.4.5. и примеч 134); кроме того см. упоминания облаков и зари как "золотых" и "ширококрылых" (421: "Золотым облакам господним"; "Возводи меня на царство, Рать ширококрыльная!"; "Две руки разом поднял В золотую зарю господню!"), которые однозначно отсылают к каноническому золотому сиянию нетварного Божественного мира (см. 1.4.5. и примеч. 136).

"Атласной тряпчонке" противостоят в образе Царь-Девуцы ее рыцарские доспехи - 'стальные латы', которые символизируют не только доблесть или благодетели,¹⁵² но и Славу Господню: она "Не то Ангел, не то Воин какой. [...] Не то в латы, не то в ризы одет!" (344), а 'латы-ризы' - "светлы": "Грудь в светлых латах" (356). Окончательно этот мотив расшифровывается в последних видениях Царевича - 426-427: "Он видит - как золотом-писанный-краской! И светлые латы под огненной каской, [...] в небесных морях [...] через простор пурпуровый - [...] и вновь пурпуровый Вскипающий вал промеж ними - и снова По грозному небу - как кистью златой - Над Ангелом - Воин из стали литой". Видения эти выполнены в манере видений иконописца и иконы: "золотом-писанный-краской!" - канонический цвето-

свет икон; "как кистью златой" - каноническое представление о 'самопроявлении, самописании иконы'¹⁵³ и о Боге как Художнике;¹⁵⁴ "Над Ангелом - Воин" - каноническое представление о иерархичности иконного изображения-явления, предполагающего присутствие Невидимого за видимым, кроме того "Воин" отсылает, несомненно, к наивысшему - по церковно-библейскому канону - чину Архангела, а в рамках поэмы имеется в виду "Сам Михаил-Архистратиг!" (так именует воинство Царь-Деву на смотре, с. 356). Соотнесенность с иконописью играет здесь двойную роль: в прямом смысле, выводит Царь-Деву за пределы предметного мира, сообщает ей ранг изображения, ранг ирреальной сущности; в теологическом смысле, вводит естественное для православной (а точнее - византийской) теологии понимание мира как именно иконы, подобия Бога: не 'икона-холст', а мир пронизан Божественной энергией, проявляющейся в более или менее доступных человеческим ощущениям ипостасях. Ближайшая к Богу ипостась, уже почти совсем лишенная всякой воспринимаемой формы, - Архангелы (по иной градации чинов - Серафимы). Пространственно и иерархически здесь пролегает грань между сферой тварного и нетварного, грань, именуемая 'последним небом' или 'Твердью небесной'. Облачение Царь-Девы-'Архангела' в "сталь" - не что иное как именно облачение в 'Твердь небесную'. Здесь уместно напомнить, что насылающие 'сон-смерть' "иглы" Мачехи тоже - 'стальные'. В этом есть определенная логика: эти "иглы" - тоже 'молнии' (особенно в народных представлениях, но и в представлениях о связанной с грозовой стихией Параскевы-Пятницы), однако это 'молнии' - 'запирающие' землю на зиму (ср. двоекратное упоминание "первого грома" в поэме - стр. 366 и 425, грома, который 'открывает землю весной', второй же гром - осенний - ее замыкает, но в поэме он не упоминается), и этим самым связаны с понятием 'тверди земной' (ср. именование Царевича Царь-Деву "Камень-скала!" - стр. 394).

Короче говоря, Царь-Деву решительно 'бестелесна'. Ее же 'сверхматериальность' в поэме объясняется 'сверхматериальностью' божественного и 'вечностью', 'нетварностью'.¹⁵⁵

В первый раз Царь-Деву вводится в поэму в сцене колдовского сеанса Дядьки в виде волшебного видения: "Всколыхнулась лазурная рябь: [...] Подивись со мной, пророк Моисей! Купины твоей прекрасной - красней!" (344). В финале поэмы мотив пророка Моисея оборачивается мотивом оставленного исчезнувшей Царь-Деву "письма"

Царевичу. За этим "Письмом" стоит несколько смыслов, родственных друг другу, но требующих объяснения. В первую очередь оно есть явленное Слово Господне, Логос: "Через все небо - вкось Красные письмена. Первый удар Грома далекого. Дева не крестит лба, Лат отломила бок, Сабельной сталью в сталь Знаки-врезает-весть" (424-425). Параллель 'гром, молния - Слово Божье' здесь очевидна. Параллель 'Моисей - архангел Михаил' тоже очевидна: один и другой - посредники между Богом и родом человеческим, один и другой играют роль вождей народа Израиля. Выписывание-высекание "вести" на самой себе ("Сабельной сталью в сталь Знаки-врезает-весть"; ср. еще именование Царь-Девы "жаворонком", т.е. птицей Благовещения, и "кукушкой", птицей вещей, отсчитывающей срок жизни человеческой - 370, 395-396) в известной мере ставит знак равенства между Царь-Девой и Логосом. Логос же - та граница в мироздании, откуда по направлению вниз, к земле начинается его созидательная и оформленная ипостась, по направлению же вверх, в 'небеса' он лишается всякой воспринимаемой формы, становится чистым духом-мыслью. "Письмо", оставленное Царевичу, как раз об этом и сообщает: "Он память-читает-письмо. [...] сразу прочел - по складам: - Нигде меня нету. В никуда я пропала. Никто не догонит. Ничто не вернет" (428), где название "письма" "памятью" сообщает ему исключительно ментальный статус, Логоса, еще допустимого для мысли, но сама Царь-Девица уже за пределами понимания.

Второй смысл "письма" раскроется, если учесть народную контаминацию Архангела Михаила и св. Николы (ср. связь Царя с Николой в 1.1.9.). Один и другой считаются привратниками рая, водителями душ в загробном царстве (ср., в частности, именование Царь-Девы "Демоном" - 353: "я - Царь-Демон!" и 359: "Что там за Воин - за Ангел - за Демон такой?", где "Демон" называется на последнем в этой иерархии месте). В русской похоронной обрядности известен обычай класть "в руки покойнику 'письмо к св. Николаю'",¹⁵⁶ считающееся своеобразным 'пропуском' в рай. "Письмо" Царевичу может поэтому считаться соответствием вручения ему 'ключей от неба' (ср. на стр. 425 уравнение 'писания "письма"' с "первым ударом Грома далекого", т.е. с открыванием небом земли и победой над смертью).¹⁵⁷

Третий смысл "письма" раскрывается, предположительно, в параллели 'Царь-Девица - пророк Моисей', создающей рамку этого образа в поэме: Моисей выводит народ из неволи египетской через

расступившееся море Чермное, т.е. побеждая 'смерть' (ср. на стр. 411: "Та из моря Чермного, Акульих мест, Та из моря верного - Жемчужный всплеск", где "море Чермное" соотнесено со смертоносной Мачехиной "слюшкой"). Для Царевича это "письмо" должно быть указанием, как преодолеть свою 'смерть-сон' - именно через море, через собственную физическую смерть (надо думать, что как раз эти ассоциации имеются ввиду под окрашенностью "моря" "кровью" - 425: "Как кровавая - хлябь... Ветер замел круги" и под настойчивым повторением 'пурпурности' пути-расстояния меж Царь-Девницей и Царевичем в его последних видениях - 426-427: "Он видит [...] властную руку, в небесных морях Простертую - через простор пурпуровый - Чрез версты и версты к челну гусярову", "и вновь пурпуровый Вскипающий вал промеж ними"). И таков, собственно, и есть последний поступок Царевича: "Как притопнет, поглядев востро: Ан уж нету паука - мокро! Сам же в воду - добывать свое добро" (428), где уничтожение "паука"-Дядьки более чем однозначно - это символическое преодоление 'смерти' и 'материальности', причем существенно, что совершается оно 'взглядом', 'силой воли' (до сих пор, кстати, Царевич был 'спящ' и глаза его пребывали в пассивном состоянии, даже если и открывались), а прыжок в воду - выход в 'тот мир = небесный' через собственную физическую смерть, через растворение в мировом акватическом потоке. Эпилог, т.е. *Ночь последняя*, рассказывает, что встреча Царевича и Царь-Девницы, наконец, осуществилась (431: "Сахарок-твой-клей Так и тает промеж двух ее грудей!").

Теперь уместно вернуться к мотиву "каска". Установив соответствие между Царь-Девницей, Архангелом Михаилом и св. Николой, и зная, что оба последних играют в народных представлениях роль водителей душ усопших в загробном царстве, легко увидеть в атрибутировании Царь-Девницы "каска", притом "хвостатой", 'оперенной' (раз она ведь именуется "султаном" - 356) отсылку к психопомпу Гермесу также носящему крылатый шлем (кстати, св. Никола иногда сближается с Гермесом).¹⁵⁸ Но Гермес не только водитель душ, не только посредник между миром смерти и жизни, но и изобретатель лиры и покровитель искусств. Царевич - г у с л я р. И этим объясняется как необыкновенное влечение к нему Царь-Девницы-'Гермеса', так и увод его за собой в мир бессмертного чистого духа. В рамках поэтики Цветаевой вообще атрибутирование Царь-Девницы "каска-хвостатой", а Царевича "головкой льняной" получает иной еще смысл, но в

самой поэме, как кажется, этот смысл улавливается с трудом. ¹⁵⁹

"Кольца", "перстни", "ожерелья", "бусы" - не только признак царского сана, но и 'связанности', 'несвободы', а в широком смысле - причастности к смертному земному бытию. Отсутствие этих атрибутов у Царь-Девы не лишает ее 'царскости', вместо них она наделена 'латами-славой', т.е. признаками 'нетварной, небесной царскости', а отсутствие всяких 'колец' означает 'свободу' от земного, от смертного. С этой точки зрения примечательно, что в ее 'родословной' нет четвертой космогонической стихии - 'земли': "Огонь - отец мне, Вода - мать, Ветер - брат мне, сестра - Буря. Мне другой родни не надо!" (352), где ожидаемая 'Земля' подменена "Бурей", т.е. видимым проявлением 'небесного' (ср. выше библейское понимание грозы как Славы; ср. также наличие "земли" в другом перечислении Царь-Девы - 423: "Ветер - воды - огонь - земля", которое делает значимым первое ее отсутствие; кроме того значимы здесь также и различия начертательные - в первом случае все стихии даны с прописной буквы, что сообщает им смысл сущностей высшего ранга, во втором - с маленькой, что переводит их на бытовой, земной уровень). Важно еще, что в своих посещениях Царевича Царь-Дева нигде не соприкасается с землей - встречи происходят в "лодке", она всегда "в сапогах" и локализована вверху - то в виде "тучки", то в виде "жаворонка" и "кукушки", то "дуба", но дуба-'кроны' (392: "Как бы листвою Затресся дуб"), без указания 'корней' - его контакт с землей осуществляется лишь при помощи 'капающей смолы-слезока' (393: "Сок преценный, янтаревый, Дар души ее суровой, Лейся в песок!").

Показательно, что, собираясь на смотрины, Царь-Дева расстается со своей 'вольностью': "Перехожу в иную веру, Всю вольность отдаю за грош... Но следом моему примеру - Вы бабами не станьте тож!" (357), где "грош" перекликается с "Пятиалтынным" Царя (373), т.е. с 'потусторонним' двойником (см. 1.1.2.в.; здесь же отметим точное понимание Цветаевой 'свадьбы' как 'продажи-обмена сущностей' - см. 1.2.1. - под видом 'перехода "в иную веру"' и потери самотождества: "бабами не станьте тож!"). Этот переход как раз и ознаменован 'подпоясыванием': "Опоясалась тут саблей" (355). Пояс, как уже говорилось в 1.4.3., знаменует физическую мощь и богатство (ср. ее 'естественный' пояс в исходном варианте - 346: "Пояс - змей-самохлест"), но несколько позже он переименовывается

на "перстенецек", т.е. 'сковывающий' и 'земной', ограничивающий свободу и мощь Царь-Девы. В частности, это отражено в ее неожиданном 'истончении', означающем тут слабость: "Уж больно плеча высоки! - А поясочек-то! Перстень берет в пояски! Спорить-то нечего! Каб не свобода-душа: Кабы не плечики - вся б в перстенецек прошла!" (359). Помня, что на "плечах" Царь-Девы локализованы "голубь"='дух, свобода, любовь-агапе' и "кречет"='сила, мощь, свобода' (352: "На плече правом - голубь, На плече левом - кречет") и что в теологическом истолковании 'плечи' вместе с 'локтями' и 'руками' означают "силу производить, действовать и совершать",¹⁶⁰ а в иных терминах - 'волю', легко заметить, что 'поясочек-перстень' разделяет ее надвое и, видимо, разграничивает наличное в ней 'огненное начало', связанное с небесными силами, и 'акватическое', связанное с силами хтоническими (ср. дальше постоянное акцентирование 'огненности' ее "каска" и контактирования с Царевичем-'землей' только в виде 'дождя-слез', т.е. оживляющей и животворящей 'воды': "То не тучка молодая Лен кропит: То дружка - дорогая Водой плещет, поливает. А он спит" - 367; "Ровно дождь меня тонким Серебром поливал. Ровно жаворонок звонкий Вкруг меня ликовал" - 370 и 'вегетативно-цветочные' мотивы в образе Царевича). Есть и еще одно переименование: "- Что: над конем не плакала, А над мальчишкой - плачешь? Вихрь-жар-град-гром была, - За все наказана! Войска в полон брала, - Былинкой связана!" (394). "Былинка" - символ брэнного, пассивного бытия. Но она одновременно - в рамках внутритекстовых эквивалентностей - Царевич. Противопоставление 'конь - былинка' вполне закономерно как вариантов 'грома': "конь" так же громоносен, как и Царевич-'былинка'. Но если первый - вариант могущественного Логоса, то второй - всего лишь его ущербное земное подобие, деформированное воплощением. Раздирание "жар-платка"-'молнии-грома', прощание с "конем", имеющее вид привязывания-умерщвления (358: "Повязавши как шнурком поясным, В ножки кланялась поклоном земным, Как покорно - что гайдукесаул - Белый конь в ответ колени согнул, Как пригнувшись, чтоб не слышал никто, Сотворила ему речь на ушко"), - это уход из сферы свободного Логоса, "в иную веру" (359), а точнее - оплощение Логоса (ср.: "Полк замертво свалился пьяный. Конь пеной изошел, скача. Дух вылетел из барабана. Грудь лопнула у трубача" - 359), лишение его 'духа' и превращение в 'хаос' (ср. соответствие между

'струнами гуслей' и 'бараньими жилочками', которые знаменуют хаос бытия - см. 1.4.6., бытия бесцельного, без божественного плана; ср. также аналогичный бесцельный, самоистребительный хаос в сцене пьянки Царя - см. 1.1.2., 1.1.4., 1.1.5). Поэтому Царь-Девуца бессильна разбудить Царевича и добиться встречи-воссоединения. Правда, ее опрыскивания водой Царевича, крещение и поцелуи-"печати" приносят жизнь, оформляют ее по божественному плану - Царевич мужает, готов вступить в схватку с демоническими силами (421: "- Выходи сам хан татарский - Поравняюсь силою!") и простирает руки "В золотую зарю господню!" (421), но тем не менее он все еще уязвим смертью-сном, ибо воплощен, ибо материален (ср. тут же после его душевного подъема: "То не меч честной Мечу держит речь, То булавка-сон Промеж хилых плеч" - 422, где "хилые плечи", в противовес Царь-Девуцыным, отнюдь не "свобода-душа", а 'матерчатый' "вороток"). На фабульном уровне причина разминовений Царь-Девуцы и Царевича - Мачехины козни. На семантическом же - уязвимая смертью телесность. Истинная 'встреча' возможна только вне телесности, на уровне свободного духа, но для этого надо преодолеть телесность, победить смерть, принимая смерть физическую. Так, вероятнее всего, объясняется факт, что ни Царь-Девуца, ни Царевич не вступают в борьбу с Мачехой непосредственно: вся борьба переносится вовнутрь Царевича (сцена спора-войны меж "печатью" и "слюнккой") и вовнутрь Царь-Девуцы (394: "А уж под сталью-латами Спор беспардонный начат"). При этом примечательно, что такого спора нет ни в случае Царя, ни в случае Мачехи. Он может быть только там, где сосуществуют два начала. Отсюда сплошная 'удвоенность' в поэме: удвоен мир, удвоены обитатели моря, удвоен или даже 'учетверен' Царевич, удвоена Царь-Девуца, удвоено рождение Царевича, а у каждого из них есть свои соответствия в противостоящем мире. На земном уровне бытия такая удвоенность означает внутреннюю диалектику, осмысленность бытия в его стремлении воссоединиться с чистым Духом. На 'небесном' же - упразднение разъединяющих дифференциаций, исходящих от материальности, от ущербности.¹⁶¹ Так, 'жено-мужество' Царь-Девуцы вовсе не означает ее 'двуполости', а отсутствие 'пола' (половое начало проявляется в ней лишь в 'этом мире'). Не 'двупол' и Царевич - в его случае имеет место иное явление: 'хаотическая неоформленность', в этом смысле он скорее 'предрожденный', чем 'рожденный' (отсюда акт крещения, оформляющий его как теоцентри-

ческую сущность, и с этого момента в поэме мотив его пола не возобновляется). Весь мир поэмы покоится, таким образом, на глубоком теологизме (в его византийско-православном варианте). Недаром в финальном видении Царевича Царь-Девица названа "новым солнцем": "Как новое солнце взошло над вселенной!" (427). "Новое солнце", несомненно, теологический идеал обновленного, приобщенного к Богу мира, мира, победившего свою брэнность. Одновременно это и идеал Цветаевой. Раньше образ Царя мы соотносили главным образом с лунным годовым циклом. Но не исключено, что его следует понимать как соответствие "солнца", но 'старого', физического, которому подвластен мир материальный, так называемый 'подлунный'. Его 'царство' со всеми его персонажами к концу поэмы полностью распадается. Новое же открывается "В морях тех небесных - далече-далече" (428), но уже как трансцендентное.

1.5.5. Деталь "От шейных бус На латах - след двойной" не совсем ясна: то ли имеются в виду "бусы" Царевича, которого она в этот момент целует (напомним, что один раз в Царевичевых "бусах" проскальзывает связь с 'огнем' - 399: Вспыхнул пуще корольков-своих-бус", и что Царевичевы 'объятия' 'огненно-железны' - см. в сцене ночного препирательства с Мачехой - 382: "Ты на руках меня держал, К своей груди меня прижал... [...] Железом ты в меня впился, Как огневая полоса Под красными щипцами - След твоих рук - на память!"), то ли "бусы" самой Царь-Девицы, которые нигде больше не упоминаются, то ли одно и другое, что объясняло бы 'удвоенность их следа. Несомненно зато другое: наличие признака 'смертного, брэнного' на "латах", некая их уязвимость. Зная, что Царь-Девица - соответствие Архангела Михаила (см. 1.5.4.), не сложно понять, что и ей как творению Божьему присуща некая материальность, пусть самая незначительная, но все-таки тварность (если архангела рассматривать по библейско-церковной системе чинов, по системе же Псевдо-Дионисия архангелы занимают второе место снизу, сразу после ангелов и поэтому значительно сильнее материальны; но ход поэмы заставляет полагать, что Цветаева руководствуется более популярной первой системой). В этом смысле "латы" Царь-Девицы тоже означали бы ее некую несвободу.

Вторая деталь в образе Царь-Девицы - 'гордость': сон Царевича о плачущем дубе Дядька толкует, в частности, так: "- Нет, Царь Лебединый, Не дуб, не смола: То спесь-ее-льдина Слезой изошла"

(396); Ветер, пытаясь соблазнить Царь-Деву, комплиментирует ее словами: "– Нет во всей вселенной Такой дерзновенной!" (418); а Царь-Деву укоряет себя за свою слабость так: "Сама виной, сама виной, – Гордыня одолела!" (424). Комплимент Ветра несколько не преувеличен: 'гордость' как 'дерзновение' – разновидность Славы, Дара Божья, 'избранничества'; Дядька, снижая этот смысл 'гордости', все-таки близок правде: 'смола-слеза' это одновременно "Дар души ее суровой" (393) и в этом смысле действительно 'гордость' (дарить может только получивший от Бога дар дарения), Слава нисходящая на землю, к Царевичу; однако в 'спеси' присутствует признак самоуверенности, узурпирования прав не полагающихся – и тут тоже Дядька по-своему прав; последний оттенок выведен эксплицитно в самообвинении Царь-Деву в "гордыне".¹⁶² 'Гордыня' же ее проявляется в том, что она, будучи сама причастна материальному, тварному, возомнила себя в силах победить смерть, т.е. разбудить Царевича. Поняв, что это невозможно, и что является этому припятствием – прощается с ним и исчезает (424: "Видали вы такую статью, Чтоб вдруг ребеночку не спать? Да мне твой взор и спящий, Всех царств небесных – слаще! [...] Ты Царь мой будешь – Сонный! [...] И вдруг – будь счастлив паренек, Что сон твой непритворный! – Белого поля поперек – Пропала! – волос черный!").

Разламывая в финале свою саблю, бывшую прежде 'перстнем-поясом' (см. 1.5.4.), взламывая свою стальную грудь (425: "Через коленку – враз – Саблю-ломает-сталь. В правой – чем грудь разить, В той – где рукой хватать. [...] Молнией поднялась, Грудь-разломила-сталь. Правой рукой под грудь, Левою – сердце вон!"), преодолевает как свою 'слабость-силу', так и 'гордыню', а этим самым – всякую материальность, исчезая в 'нетварное' (428: "В никуда я пропала"). "След двойной", может, таким образом, означать и несовершенство материальное ("латы"), и несовершенство духовное ("гордыня"). Поэтому взламываются не только материальные атрибуты, но и вырывается "сердце". Его место занимает 'дух' (426: "В грудь – сквозь сердечную дыру – Ветр ворвался!").

2. СЮЖЕТЫ

Отключиться от событий при разборе семантики персонажей невозможно. Поэтому вопреки первичному замыслу сюжета поэмы уже прочтена, хотя и в разбросанном виде. В связи с этим здесь предлагается

только контурное ее обобщение с некоторыми корректурными оговорками.

2.1. Расхождения с послужившими Цветаевой как образец сказками *Царь-Девуца*¹⁶³ настолько велики, что оговаривать их нет особого смысла,¹⁶⁴ тем более, что сказка - не закрепленный канонический текст, а Цветаева тоже не задается целью создать еще одну 'сказку'. Сопоставление должно идти в этом случае не на уровне персонажей, атрибутов и событий, а на уровне 'семантики'. Семантика же волшебной сказки - некая модель мира, или, в иных терминах, - некий 'основной миф'. 'Миф', условно выражаясь, лежащий в основе обоих вариантов сказки *Царь-Девуца*, предельно прост: восстановление нарушенного космического равновесия, возобновление замкнутого космического цикла (в начале мир нарушается отмиранием 'старшей генерации' и переходом во власть 'неуполномоченных' а затем восстанавливается под видом торжества 'новой генерации', 'истинных наследников'). Таков же, в принципе, и первый, наиболее поверхностный сюжет Цветаевской *Царь-Девуцы*. В принципе. Но есть и серьезные отличия: восстановление не состоится. При этом важно, что возможность восстановления систематически в поэме поддерживается: рушащийся мир прозрачно соотнесен с зимним состоянием, а грядущий - с весенним, а все события приурочены периоду наиболее драматической борьбы космических сил - последней зимней неомении и первому весеннему полнолунию, т.е. началу нового годового цикла. Хотя Царевич как соответствие нового цикла и видит в своих снах посещения Царь-Девуцы-'солнца' в терминах 'весенних' ("тучки", "дождя" и в финале - 'грозы', причем первой весенней грозы, долженствующей раскрепостить мир земной), Цветаева этот цикл демонстративно размыкает: Царевич не просыпается, а весь мир поэмы заканчивается в момент 'катаклизма' - выход в аналогичный очередной цикл его не предполагается. Ясно - почему Мир земных форм - неистинен, ущербен, подвластен смерти, но самое главное то, что он - узилище свободного и долженствующего быть свободным 'Духа' (в частности, Царевич предельно духовен, он - Гуслияр, он - чужд всяким земным соблазнам, но тем не менее в этом мире он - узник, его 'дух' от этого слаб, что выражено как в "хилости плеч", 'крошечности как бы младенца', 'сгорбленности', так и буквально в его пожелании "Все отдал бы, весь сан престольный, Кто бы мне душу распротал!" - 348 и в 'узкогрудности', в отличие от 'плечистой' и 'грудастой' Царь-Девуцы). И здесь начинается второй сюжет поэмы.

2.2. Миру земному или подземному противостоит мир небесный. Он небесный не только в фольклорном аспекте, но и в теологическом. Царь-Девушка однозначно соотносена с Архангелом Михаилом, а "облака", "заря" и "небеса" - с сияющей Славой Господней. Как проявление этой Славы изображены в поэме и финальная 'гроза' и финальные видения Царевича.

На одном уровне Царевич "спящ" и 'незряч' - первые видения Царь-Девушки он воспринимает в ложных категориях земного бытия (весеннего пробуждения природы). Однако - будучи постоянно 'спящим' - он обретает 'умозрительное', 'духовное зрение': прежний "жаворонок" подменяется "дубом" (непонятая 'благая весть' обретает черты 'мирового дерева', но еще читаемого буквально, хотя просьбы растолковать подсказывают, что речь идет о пробуждающемся опознавании сущности) и наконец обретает черты иконописного рыцаря (тоже не совсем еще опознанного как Архангел Михаил). О том, что это зрение именно духовное, явственнее всего свидетельствуют два факта: это всегда видения во сне или волшебные видения, подсовываемые несколько деформирующим их Дядькой; Царевич обретает физическую мощь, превращается в 'богатыря', правда еще уязвимо, и поэтому тут же трансформируется в младенца.

Центральный эпизод для этого сюжета - крещение Царевича Царь-Девушкой: именно в этот момент он оформляется как личность и получает 'теоцентрический' характер (ср. 421: вызов на поединок "самого хана татарского"). Однако это все-еще путь земной, не по этому пути обретается свобода. "Письмо" Царь-Девушки, ее связь с Моисеем и наличие "пурпурного вала" в последнем видении подсказывают, что истинный путь есть путь через 'море-смерть' (по образцу Исхода). "Письмо" Царевич 'прочел' в своей 'памяти' и бросился именно в море. Но это отнюдь не самоубийство, а 'поиск' Царь-Девушки.

Такой же исход подразумевается и для всего мира (тем более, что Царевич и есть 'мир'), что эксплицитно звучит в сравнении Царь-Девушки с "новым солнцем" "во вселенной" (427). И тут оба сюжета соприкасаются снова, с той разницей, что "новое солнце" открывает не очередной цикл, оно не дублирует предыдущего, а беспредельное восхождение в обновленную духовно бесконечность.

2.3. Сквозь второй сюжет просматривается теологическая (византийско-греческая) основа. Особенно однозначно это выражено в иконописном принципе последних видений Царевича (с откровенными

отсылками к 'письму' 'знаками' и 'кистью' - 424: "Красные письма-на"; 425: "Знаки-врезает-весть"; 428: "Память-читает-письмо"; 426: "как золотом-писанный-краской"; 427: "По грозному небу - как кистью золотой - Над Ангелом - Воин из стали литой" и "И видит гусяр [...] И светлую саблю с письмом рукописным, И крест тот широкий - любви бескорыстной, Которым нас матери крестят: - Живи!" и к представлению о Благодати, Милости Божьей).

Эллинской концепции вечной повторяемости миров византийская теология противопоставляет иную, покоящуюся на понятии Логоса. Создавая мир во всей его разнородности, Бог наделил частные его проявления благодатью, самостоятельной волей, смыслом, Логосом. Однако тварный мир автономен лишь относительно - он не может проявить своей благодати, не может быть подлинно 'добр', если его изначальные логосы (logoi) не сохранят своего единства с создавшим их Божественным Логосом. Хотя logoi тварного мира и являют собой единство в едином Логосе, они не тождественны ни с сущностью Бога, ни со своей инцидентальной, вещной ипостасью. Самоидентификация отдельного создания ('твари') возможно лишь в случае, если это создание устремлено к своей подлинной цели (skopos) к Богу, если выполняет задачу своего логоса, т.е. цели, ради которой и было создано. Истинная цель отдельной твари - не созерцание непостижимой и недостижимой Божественной Сущности, а приобщение к движению в Боге, к Божественной энергии, и трансфигурация, перевоплощение, открытость для Божественной деятельности в мире. Мир создан дабы участвовать в Боге, Боге, который стал не только первопричиной мирового движения, но и есть окончательная цель и окончательный смысл ('логика') этого движения. В нынешнем ущербном состоянии тварный мир исполняет эту свою 'задачу' неадекватно, почему и стал царством и орудием демонических сил ('хаоса'). Демонизм мира идет от того, что он потерял свои первичные значения и направленность - вместо восхождения к Богу, он поддался своей материальности, телесным страстям, соблазну, которые еще сильнее упрочивают власть смерти. Ослабить эту власть и возобновить исходную энергию logoi помогает тварному миру и человеку участие в священнодействии, в литургии, в освящении себя и мира (для чего служит сложная система богослужений и благословений), в чем активно содействуют и силы небесные - вся иерархия бестелесных ангелов, с возглавляющим их Архангелом Михаилом, который прирав-

нивается даже к Христу как единственному прямому посреднику между Богом и родом человеческим.¹⁶⁵

2.4. Легко заметить, что большинство Цветаевских сюжетов, как эпических, так и лирических, обнаруживает с изложенной в 2.3. концепцией высокую степень родственности. Так, прочтение своего имени "Марина" в переводе с латинского *marina* как 'морская' и возведение акватической стихии в ранг космогонической может рассматриваться как выявление своего исконного ('Маринина', т.е. Цветаевского лирического 'я') 'логоса', а частное истончение плоти под видом серии метаморфоз Цветаевского 'я' - как путь к отождествлению со своим 'логосом' и путь приобщения к мировому 'логосу' (см. хотя бы цикл *Бессонница*; стихотворение *Наяда*, где в частности, говорится: "Как вступлю в тебя, брак, Раз меж мною - и мною ж - Что? Да нос на тени" - 1 августа 1928; Сип III, 140-141; стихотворение из *Волшебного фонаря* 1913 года *Душа и имя* - Сип I, где имя понимается как данная Богом "душа": "Но имя Бог мне иное дал: Морское оно, морское! [...] Но душу Бог мне иную дал: Морская она, морская!"; ср. еще *Красною кистью...* - 16 августа 1916; Сип I, 219 - из цикла *Стихи о Москве*, где своим рождением 'я' связывается с Иоанном Богословом).

Истинный контакт с миром, с другим сознанием возможен только на уровне *logoi*, в момент их слияния и включения в общую мировую устремленность к Божественному Логосу. Отсюда, думается, идут такие Цветаевские сюжеты как 'трагическая' (с земной точки зрения) любовь, завершающаяся бесстрастной 'нежностью' по ту сторону бытия (тварного), любовь к равносущному, а на поверхностном уровне - неотличимому от 'я', захват партнера вовнутрь и 'умерщвление' его, т.е. 'духовное возвращение' до проявления в нем его 'логоса'; 'вникание' в мир до самопотери и отождествление с его 'логосом' и т.п. (ср. хотя бы: *Рано еще - не битъ!*... - 19 июня 1923; Сип III, 81-82; в *Царь-Девушке* любовь к Царевичу: она "Дева-Царь", а он - "Царь-ты-Дева" - 354; *Расщелина* - 17 июня 1923; Сип III, 80-81 или *Раковина* - 31 июля 1923; Сип III, 89-90, где поглощенный 'ты' претворяется через 'я' в "жемчуг"='душу'='логосово начало', что еще явственнее звучит в *Я - страница твоему перу...* - 10 июля 1918; Сип II, 226, где 'я' отождествляется с "черной землей" впитывающей в себя Господню "дождевую влагу" и возвращающей ее уже в виде 'поэтического слова'; *Так вслушиваются...* - 3 мая 1923;

СИП III, 72-73: "Так вглатываются в глоток: Вглубь - до потери чувства! Так в ткань вработываясь, ткач Ткет свой последний пропад. Так дети, вплакиваясь в плач, Вшептываются в шепот" и т.п.).

С этой точки зрения Царевич - чистый 'логос' в его первичном варианте. Внутренне он не искажен (ср. его 'монашество' и избегание "баб"). Внешним соответствием этого 'логоса' являются его "гусли" - именно они изолируют его от земного соблазна и ограждают от Мачехиных посягательств (они - соответствие громоносной стихии=божественного Слова и как таковые разрушают ее 'зимнюю' наузу в сцене пляски). Но включиться в мировой поток 'логосов' и устремиться к Логосу ему мешает его собственная материальность, отсутствие божественного плана ('хаос' под видом "бараньих жилочек" и "вевевьяца"), лишенность божественной "печати". Предрасположенность Царевича включиться в божественный мир и есть та притягательная сила, которая влечет к нему Царь-Деву. Любовь Царь-Деву не эротична, она носит характер нисходящий божественной благодати, вращивающей достойного ее (крещение, орошение слезами- "даром души"). Тем не менее воссоединение их 'логосов' в земных пределах невозможно, тут всегда их будет разъединять некая нетождественность, как внутренняя, так и обобщенная, вытекающая из материальности, пусть самой слабой (хотя бы под видом "следа бус").

2.5. Некое родство Царь-Деву с Гермесом и определение Царевича в "гусли" заставляет усматривать в поэме, хотя не развитый, и автотематический сюжет. Его смысл мог бы быть прочитан в свете суждений, высказанных Цветаевой в эссе *Искусство при свете совести* (главки *Точка зрения* и *Небо поэта*). Там, в частности, говорится:

"По отношению к миру духовному - искусство есть некий физический мир духовного.

По отношению к миру физическому - искусство есть некий духовный мир физического" (Проза I, 394).

"Искусство - искус, может быть самый последний, самый тонкий, самый ~~неодолимый~~ соблазн земли [...]" (Проза I, 395). И еще:

"Так же и душа, которую бытовик полагает верхом духовности, для человека духа - почти плоть. Уподобление с искусством не случайное, ибо стихи - [...] - все событие стихов - от наития поэта до восприятия читателя - целиком происходит в душе, этом первом, самом низком небе духа" (Проза I, 395).

С этой точки зрения Царевич был бы более материален, чем мы это показали. Но ввиду слабой разработанности этой темы в самой поэме ее следует решать в расширенном контексте, вне рамок поэмы.

П Р И М Е Ч А Н И Я

1. Поэма датирована: "14 июля - 17 сентября 1920. Москва". Текст поэмы цитируется по изданию: Марина ЦВЕТАЕВА, *Избранные произведения*, Москва - Ленинград 1965, 341-435. Отсылки даются только номерами страниц. Другие произведения Цветаевой цитируются по изданиям: Марина ЦВЕТАЕВА, *Стихотворения и поэмы. В пяти томах*, Russica Publishers, Inc. New York 1980, 1982, 1983, ссылки на которые даны сокращением СиП и римской цифрой тома; Марина ЦВЕТАЕВА, *Избранная проза. В двух томах*, Russica Publishers, Inc. New York 1979, дальше сокращенно: Проза I и Проза II.
2. Дверь и забор играют роль границы между внутренним, организованным пространством и внешним враждебным, разрушительным. См.: В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы. (Древний период)*. Москва 1965, 169-170 и др.
3. Подключить сюда "петуха" позволяет его амбивалентность и то, что обычно он 'оглашает' конец света. См.: А.АФАНАСЬЕВ, *Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственниx народов*, Том I, Москва 1865, 518-533. В связи с тем, что Цветаевский Царь обнаруживает ряд черт Волоса-Велеса, небезынтересно отметить факт, что Волос-Велес выступает также в функции 'куриного бога', а это еще сильнее подчеркивает 'самоистребительную' сущность Царя. См.: Б.А.УСПЕНСКИЙ, *Филологические размышления в области славянских древностей. (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского)*, Москва 1982, 150-158.
4. См.: О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*, Москва 1978, 30 и 536.
5. Соль связана у Цветаевой с земной формой жизни, которая, правда, расценивается в ее системе как 'косная', но по отношению к подземному царству это все-таки 'жизнь'. Ср. в *Переулочках* (СиП II, 180): "Ручьи с земли Помин привезли: Ресницами шли, Глазницами шли, Землицею шли, - Солоны! Солоницами - глазницы у ржаной земли. Что ж вы, гости имениты, Мало по—были? Солоницею - земляца, Сколько хошь - соли! Что ж вы, плоти румянисты, Мало по—жили?" (см. 10.5. в разборе *Переулочков*; ср. также стихотворение *Кто создан из камня, кто создан из глины...* - 23 мая 1920; СиП II, где сказано: "Меня - видишь кудри беспутные эти? - Земною не сделаешь солью"). В народных же представлениях соль, наравне с кислым, как правило, соотносится с миром жизни (примечательно, что Царь-Девушка велит давать Царевичу не "квас", а "вино" - 368: "А пить ему вино, не квас, [...] Чтоб выхмелел весь сонный хмель - День за море, Гусляр - в постель", где "квас" явно соотнесен в системе поэмы с 'жизнью' в ее земном, телесном варианте, тогда как Царь-Девушка озабочена 'духом', 'бесплотием' Царевича).
6. См.: О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ, *ук. соч.*, 82.
7. См.: А.АФАНАСЬЕВ, *Поэтические воззрения славян на природу*, Том III, Москва 1869, 282.
8. О символике слона в европейских культурах см. статью "Elephant", in: J.E.CIRLOT, *A Dictionary of Symbols*, Second Edition. Translated from the Spanish by Jack Read. Foreword by Herbert Read. Philosophical Library, New York 1981, 96.

9. Тем более, что дракон может выступать в народной мифологической системе в двух вариантах: зловещем и доброжелательном, как хтонический, и как небесный (иногда различаемые как "Змей" и "Змий"). См. хотя бы: J. i R. TOMICCY, *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Warszawa 1975.
10. См.: Мо.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ, *ук. соч.*, 41.
11. Ср. 'аморфность' в картине вставания: "Ручкой-ножкой себе путь распротал" (373), где "ручкой-ножкой" подразумевает недифференцированность 'рук' и 'ног' и сообщает им статус 'конечностей'.
12. См.: О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ, *ук. соч.*, 66, 159, 574; О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ, "Мотивы", в: *Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ.*, Составители Дьюла Кирай и Арпад Ковач, Budapest 1982, 681-682; В.ДАЛЬ, *Толковый словарь живого великорусского языка*, Том I, Москва 1978, 386-387 (статья "Гость"). Ср. также цитированную в примечании 5 выдержку из *Переулочков*.
13. См.: О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*, *ук. соч.*, 148; Б.А.УСПЕНСКИЙ, *ук. соч.*, 60 и след.
14. См.: Б.А.УСПЕНСКИЙ, *ук. соч.*, 60-61, 62. О красном как погребальном у греков и римлян см.: W.KLINGER, *Doroczne święta ludowe. Tradycje grecko-rzymskie*, Kraków 1931, 20.
15. См.: О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*, *ук. соч.*, 149. Ср. такую явную дубликацию у самой Цветаевой в *Поэме конца* (1 февраля - 8 июня 1924; СИП IV, 177-178): "По—следний мост. [...] Выкладываю монеты. День—га за смерть, Харонова мзда за Лету. Мо—неты тень В руке теневой. Без звука Мо—неты те. Итак, в теневую руку - Мо—неты тень. Без отсвета и без звяка. Мо—енты - тем. С умерших довольно маков. Мост", и в стихотворении *Настанет день - печальный, говорят!*.. (11 апреля 1916; СИП I, 216 из цикла *Стихи о Москве*): "— Остужены чужими пятаками - Мои глаза, подвижные как пламя. И - двойника нащупавший двойник - Сквозь легкое лицо проступит лик", где 'смерть' и 'двойник', сохраняя некую общность с мифологическими представлениями, истолковываются в православно-теологическом коде (стихотворение дополнительно помечено еще так: "1-й день Пасхи", см. изложение существенных для Цветаевой теологических посылок в 2.3. и 2.4.).
16. См.: О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*, *ук. соч.*, 68; В.Я.ПРОПП, *Исторические корни волшебной сказки*, Ленинград 1946, 268-279, где оговаривается мотив золотой метки, которую получают герои сказок в тридесятном царстве. Тему эту расширяет Б.А.УСПЕНСКИЙ, *ук. соч.*, 78: "В других сказках того же сюжета героя метят в тридесятном царстве иначе, а именно отрезают у него прядь волос [...]; соответствующий ритуал наблюдается в траурных и погребальных обрядах и, видимо, знаменует прежде всего символическую смерть (ПРОПП, *ук. соч.*, 281), а в более широком смысле - приобщение к царству мертвых как обители Волоса-Змея; такую же в общем функцию выполняет и золотая отметина на лбу сказочного героя. Совершенно также появление желтого пятна на руке согласно славянским поверьям предвещает смерть или деньги". В *Царь-Девуце* противовесом этой 'печати' является "печать" 'царя небесного', приобщающая к Божественному миру - она в свою очередь восходит к церковным таинствам (см. 1.5.4. и 2.4.).

17. Связь волос с водой у Цветаевой повсеместна. Ср. хотя бы: *Свинцовый полдень деревенский...* (июль 1918; СИП I, 230): "В ручьях овечьего руна Я к небу воздеваю руки"; *Волосы я - или воздух целую?..* (9 ноября 1918; СИП I, 247): "Голос и волосы: струны и струи"; в цикле *Бессонница* ср. переход от "меха" к "раковине" - "Вздываются не волосы, а мех! И душный ветер прямо в душу дует" (в *Сегодня ночью я одна в ночи...* - 1 августа 1916; СИП I, 243), а затем "я только Раковина, где еще не умолк океан" (в *Черная, как зрачок, как зрачок, сосущая [..]* - 9 августа 1916; СИП I, 244). Ср. еще связь "меха" со 'звериным' и 'колдовским': "Полнолуние и мех медвежий, И бубенчиков легкий пляс..." (27 ноября 1915; СИП I, 195). Конечно, ценность этих трансформаций зависит у Цветаевой от того, какой вид 'смерти' имеется ею в виду: духовной или же телесной. В случае подземного царства подразумевается, естественно, 'смерть духовная', почему "волосы" вообще могут быть тут носителями 'гибели', а в других контекстах - носителями 'духовного начала'.
18. M. ELIADE, *Traité d'histoire des religions*. Пользуюсь польским изданием: M. ELIADE, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966, 197.
19. См.: L. STOMMA, *Słońce rodzi się 13 grudnia*, Warszawa 1981, 24-44; O. M. ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*, ук. соч., 500-502 и 531.
20. Ср. выдержку из работы Успенского в примечании 16.
21. См.: O. M. ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*, ук. соч., 41: "'сидение' - метафора преисподней, и оно имело место в погребальной обрядности: античные люди в быту не сидели, а полужалялись"; 140: "'Вставание' дублирует воскресение прибывающего тотема; в религии это определенный культовый момент, в быту - знак учтивости". Отметим еще, что возврат Царя после падения и обморока в свою прежнюю 'сидячую' позицию знаменует в Цветаевской системе движений движение механическое, нетворческое, и на деле есть 'неподвижность'.
22. Упомянутая в этом эпизоде "лучина" - знак 'темноты', в какой пребывает Царь, а с другой стороны - 'датоуказатель': события поэмы происходят до 25 марта, т.е. до Благовещенья. О 'датировке' в мире поэмы пойдет речь дальше, в 1.1.8. "Нагнись-ка" более эксплицитно выдает свой смысл в 'сгорбленности' Царевича, о чем ниже.
23. См.: O. M. ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*, ук. соч., 506-508 и примеч. 72 на 527-528.
24. Ср. соблюдаемый во многих европейских этикетах обычай пить слева направо, т.е. со стороны соотносимой со 'смертью', 'преисподней'. См.: O. M. ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*, ук. соч., 137. Видимо, этот смысл стоит за финальной сказочной формулой 'не-питья' в рассказанном мире: "И я там был, мед-вино пил, по усам текло, да в рот не попало". Небезынтересно отметить, что в русской литературе 'питье' со 'смертью', с 'преисподней' связывается сильнее, чем можно было бы судить на первый взгляд - ср. хотя бы первоначальный замысел Достоевского назвать "Пьяненькими" *Преступление и наказание*, а из новой литературы наиболее показательна в этом отношении повесть Ерофеева *Москва - Петушки*, ее анализ см. в: И. А. ПАПЕРНО, Б. М. ГАСПАРОВ, "Встань и иди", в: *Slavica Hierosolymitana*, vol. V-VI, Jerusalem 1981, 387-400.

25. См.: М. ELIADE, *op. cit.*, 197.
26. Возможно, что "вино" здесь играет роль сказочной 'мертвой воды', которая выполняет только 'целющую, сращивающую' функцию, а для оживления нужна еще 'живая вода', т.е. в данном случае - 'другое вино'. "Бревно" может означать, в свою очередь, полнейшую 'обездвиженность', 'бесчувственность', 'бесдуховность', всегда сочетающиеся у Цветаевой с переделом 'бренного, косного'.
27. См.: А. van GENEPE, *Les rites de passage*, Paris 1909. Ср. также анализ концепции van Genepe в применении к славянской обрядности в: L. STOMMA, *op. cit.*, 32-38.
28. См. примечание 12 к разбору *Переулочков*.
29. За 'кругами' Царя может еще стоять идея 'повторяемости', которая родственна 'оглядке', 'обратному пути', что связывает 'круг' с представлением о 'смерти'; см примечание 23.
30. Учетверение "пропал-пропал, пропал-пропал" ассоциируется с учетверением Царевича: "Кто сам с косою да в юбочке - Тому пускай - два юноши. Кто вокруг юбок веется - Тому пускай - две девицы" (365), которые в виду соотнесенности обоих этих персонажей с 'луной' могут рассматриваться как отсылки к четырем фазам луны. И Царь и Царевич, как окажется позже, соотнесены также и с годовым циклом, тогда в этом учетверении позволительно усматривать и отсылку к четырем временам года. Это означало бы, что Царю грозит полнейшая гибель.
31. См.: О.М. ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*, ук. соч., 158-159.
32. В случае Цветаевой такой подход вполне закономерен - многие свои вещи она пишет (если ее датировки в этих случаях не фиктивны) в период определенных обрядовых и культовых торжеств и им приурочивает их 'сюжеты'. Ср. Хотя бы *Краюю кистью...* (16 августа 1916; СИП I, 219) из *Стихов о Москве*, где весь смысл покоится на совпадении дня рождения "Я" и самой Цветаевой и дня Иоанна Богослова (т.е. 26 сентября ст. ст. 1892 года в субботу; это, конечно, одно из проявлений 'теологизирования' "Я" и одна из предпосылок Цветаевского моделирования себя как носителя Логоса, о чем ниже, или отождествления с такими персонажами, как например, в случае здесь не оговариваемых, но несомненных, переключек между самой Цветаевой и Царь-Девницей); *Закинув голову и опустив глаза...* (март 1918; СИП II, 20) с его темой Благовещенья; цикл *Сугробы* (с февраля по март 1922; СИП II, 160-173) - и создавшийся в период Масляницы и Маслянице же посвященный; поэму *Переулочки* (апрель 1922; СИП II, 174-183), являющуюся своеобразным продолжением внутритекстовой обрядности *Сугробов* и действительной народной обрядности, приходящейся на период от Пасхи до Пятидесятницы.
33. См.: В. ДАЛЬ, *Толковый словарь живого великорусского языка*, том II, Москва 1979, 175-176, статьи "Костерь" и "Кострома". См. также статьи "Кострома" и "Кострубонька" в: *Мифы народов мира*, том II, Москва 1982, 10-11.
34. Для Царя 'метаморфоза' опасна, грозит ему гибелью. Его 'спасение' - механическое повторение. Но с Цветаевской точки зрения знаки этих явлений принципиально меняются, тут даже метаморфоза как возобновление земной жизни (как возрождение) расценивается как вариант косного бытия.

35. И астрономический и культовый характер этого явления детально анализируется в: L.СТОММА, *op. cit.*, 64-72.
36. См.: С.И.СЕЛЕШНИКОВ, *История календаря и хронология*, Москва 1977, 96 и след.
37. J.iR.ТОМИЦКУ, *op. cit.*, 126; K.MOSZYNSKI, *Kultura ludowa Słowian*, Том II: "Kultura duchowa", Część 1, Wydanie drugie, Warszawa 1967, 28-32 (§§ 10-13), где приводятся также и кавказско-иранские представления о том, что под конец каждого месяца луна на два дня прячется в лоно своей матери и потом рождается сызнова (с. 32). Может быть, нечто такое стоит за контаминацией Царевичевой "кроватьки" с 'локусом' его умершей матери (о чем ниже).
38. См.: С.И.СЕЛЕШНИКОВ, *ук. соч.*, 160-164 (там же, 164, говорится: "В течение многих веков началом года считалось 1 марта, но в 1492 г., в соответствии с церковной традицией, начало года было официально перенесено на 1 сентября и отмечалось так более двухсот лет. Однако через несколько месяцев после того, как 1 сентября 7208 г. москвичи отпраздновали свой очередной Новый год, им пришлось празднование повторить. Это произошло потому, что 19 декабря 7208 г. был подписан и обнародован именной указ Петра I о реформе календаря в России, по которому вводилось новое начало года - от 1 января и новая эра - христианское т.е. летоисчисление (от "рождества Христова"). [...] в указе предписывалось день после 31 декабря 7208 г. от "сотворения мира" считать 1 января 1700 г. от "рождества Христова").
39. L.СТОММА, *op. cit.*, 49.
40. См. статью "Девять чинов ангельских" в: *Мифы народов мира*, том I, Москва 1980, 362; см. также: J.MEYENDORFF, *Byzantine Theology. Historical Trends and Doctrinal Themes*, Fordham University Press, New York 1979, пользуюсь польским изданием: J.MEYENDORFF, *Teologia bizantyjska. Historia i doktryna*, Przełożył Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1984, 33-38, 176-177. Смысл же отмечаемой здесь 'сакральности' и ее корректура оговариваются в связи с разбором образа Царь-Девы и сюжетов поэмы.
41. См.: Б.А.УСПЕНСКИЙ, "Кульм Николы на Руси в историко-культурном освещении". (Специфика восприятия и трансформация исходного образа), в: *Труды по знаковым системам*, т. X: "Семиотика культуры", Тарту 1978, 86-140; пользуюсь в основном расширенным книжным вариантом этой работы: Б.А.УСПЕНСКИЙ, *Филологические разискания...*, *ук соч.*
42. См.: Б.А.УСПЕНСКИЙ, *Филологические разискания...*, *ук. соч.*, 52 и след., 85 и след., 99 и след.
43. См.: Б.А.УСПЕНСКИЙ, "Кульм Николы на Руси...", *ук. соч.*, 110, 123; Б.А.УСПЕНСКИЙ, *Филологические разискания...*, *ук. соч.*, 173-175, там же говорится о связи шапки с магической, колдовской силой и с погребальным обрядом (в этом свете похвала Царя звучит как 'включение' Царевича в свое подземное царство).
44. См.: Б.А.УСПЕНСКИЙ, *Филологические разискания...*, *ук. соч.*, 56 и след. - о связи Волоса-Велеса с загробным миром и богатством; 70 и след. - о связи Николы с загробным миром и богатством; 94 и след. - о связи Николы с лешим. Как правило, однако, у европейских соответствий Николы красный цвет мотивируется цветом кардинальского церковного облачения св. Николая.

45. См.: Б.А.УСПЕНСКИЙ, *Филологические разискивания...*, ук. соч., 89 и след., 114 и след., 182 и след.
46. Там же, 90.
47. Там же, 37.
48. Там же, 86 и 95-100; рядом с 'комарьей' темой появляется в поэме и 'пчелиная' тема, тоже связанная с подземным царством и с Царевичем (401, 410); она, естественно, амбивалентна, но небезынтересно отметить, что Никола может выступать как покровитель пчеловодства, и что пчелы связываются в народных представлениях также с водяным - они "отроились от лошади, заезженной водяным дедом и брошенной в болото". Там же, 84-85.
49. См.: Б.А.УСПЕНСКИЙ, "Культ Николы на Руси...", ук. соч., 114.
50. На деле картина более сложна: Никола может становится антиподом св. Михаила в своем зимнем варианте как 'запирющий землю'; в остальных случаях он, как правило, равен св. Михаилу вплоть до их контаминации. Об уподоблении одного другому см.: УСПЕНСКИЙ, *Филологические разискивания...*, ук. соч., 18-30 и 111-112. В связи с тем, что в поэме Царь-Девуца именуется "Михаилом Архистратигом" (356), а в финальном видении Царевича в ней просматриваются иконные черты Архангела Михаила, целесообразно отметить, что за таким их слиянием может стоять отмечаемая Успенским частая контаминация Архангела Михаила, св. Николы и Богородицы (там же, 23-24). В этом свете более понятным становятся некоторые сходные детали в образе Царя и в образе Царь-Девуцы, но с противоположными знаками, хотя на событийном уровне эти персонажи вовсе друг с другом не сталкиваются.
51. См.: Б.А.УСПЕНСКИЙ, *Филологические разискивания...*, ук. соч., 114-115.
52. Ср. там же, 45-46, об именовании Николы "пивным богом" и о ритуальном пьянстве в Николин день, "отсюда глагол 'николить' в значении 'пить, гулять, пьянствовать'". Ср. еще уподобление небесных вод 'вину', а водоносных туч - 'бочкам' (А.АФАНАСЬЕВ, *Поэтические воззрения славян на природу...*, т. I, ук. соч., 581) и 'боченочное' окружение Царя и Волоса-Велеса как похитителя небесных, животворящих вод. Ср.: В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, *Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов*, Москва 1974, 40 и след.
53. См.: Б.А.УСПЕНСКИЙ, "Культ Николы на Руси...", ук. соч., 105-108; Б.А.УСПЕНСКИЙ, *Филологические разискивания...*, ук. соч., 64, 106.
54. См.: Б.А.УСПЕНСКИЙ, "Культ Николы на Руси...", ук. соч., 105, 114; Б.А.УСПЕНСКИЙ, *Филологические разискивания...*, ук. соч. 55.
55. См.: Б.А.УСПЕНСКИЙ, *Филологические разискивания...*, ук. соч., 29-30.
56. См.: Б.А.УСПЕНСКИЙ, *Филологические разискивания...*, ук. соч., 44 и след.
57. Там же, 52 и след.

58. Там же, 95, здесь же отмечаются связи пастуха с лешим (леший как звериный пастырь) и с колдовством.
59. См. примечание 58 и Э.В.ПОМЕРАНЦЕВА, *Мифологические персонажи в русском фольклоре*, Москва 1975, 39-40.
60. См.: Б.А.УСПЕНСКИЙ, *Филологические разискания...*, ук. соч., 44-49 (о связи со скотоводством и с коневодством в частности), 122-125 (о 'письме'-'разрешительной молитве' к Николаю), 83, 95-97 (о молитве к лешему).
61. Там же, 34, 40-41, 55.
62. Там же, 55.
63. Там же, 44 и след.
64. В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, *Исследования в области славянских древностей*, ук. соч., 47.
65. Там же, 44-45.
66. Ср. в стихотворении "Масляница широка!.. (21 февраля 1922; Сип II, 165-167) из цикла *Сугроби*, посвященном проводам 'зимы-смерти': "В тыщу девятьсот-от Семнадцатом - счетом Забралась, растрепа, К мужику в окопы. Восставай, Михалыч! Твое дело - жалость. Восставай, Егорыч, Твое дело - горечь. [...] Масляница! Вафельница! Румяная Висельница! [...] Крути, парень, паклю в жгут! Нынче масляницу жгут. Гикалу! Шугалу! Хапалу! Чучелу!", при этом заметим, что оба произведения - *Царь-Девуца* и *Сугроби* - соотнесены с почти одним и тем же периодом в народном обрядном годовом цикле. Само собой разумеется, что новый мировой цикл надо читать в контексте "нового солнца" (427), т.е. восхождения к Абсолюту (см. ниже разбор образа Царь-Девуцы и сюжетов поэмы).
67. "Дом" в системе Цветаевой, как правило, - 'узилище'. "Вечный дом" - прекращение существования. Ср. в цикле *Бессонница* в тексте *Кто спит по ночам? Никто не спит!..* (12 декабря 1916; Сип I, 248): "- Не спи! крепись! говорю добром! Не то - вечный сон! Не то - вечный дом!", где "дом" эквивалентен "сну"- 'смерти'-'отсутствию бытия'.
68. Анализ этого ритуала см. в: О.Р.АРАНОВСКАЯ, "О фольклорных истоках понятия 'катарсис'", в: *Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор*, Ленинград 1974, 60-68; предисловие к польскому изданию *Семиотики кино* Лотмана: J. LOTMAN, *Semiotyka filmu*, Warszawa 1983, 5-7.
69. Ср. именование сына - Царевича - 'товаром': "Смотрит: не шелк-янтарь - мусор-товар: На дне - с гуслиями в обнимку - гуслляр!" (362).
70. См.: Г.А.ЛЕВИНТОН, "Некоторые общие вопросы изучения свадебного обряда. Свадебный обряд в сопоставлении с другими", в: *Тезисы докладов IV Летней Школы по вторичным моделирующим системам. 17-24 августа 1970 г.*, Тарту 1970, 27-35; А.БАЙБУРИН, Г.ЛЕВИНТОН, "Тезисы к проблеме 'волшебная сказка и свадьба'", в: *Quinquagenario. Сборник статей молодых филологов к 50-летию проф. Ю.М.Лотмана*, Тарту 1972, 67-85. Ср. в этом контексте слова Мачехи: "Отчего я не девица, А чужая жена!" (342).

71. Вопрос 'внуков' возникает и в случае Царь-Девы в ее разговоре с нянькой о замужестве (352-353) и в споре с соблазнителем-Ветром (417) и тут же ею отклоняется, но на этот раз по иным соображениям - 'жизнь' понимается Царь-Девой не в виде продолжения земного рода, а в виде устремленности к чистой духовности.
72. См.: Г.А.ЛЕВИНТОН, "Некоторые общие вопросы изучения свадебного обряда", *ук. соч.* В связи с этим отметим удивительную последовательность Цветаевой: сборы Царь-Девы к 'жениху' сопровождаются словами: "Перехожу в иную веру, Всю вольность отдаю за грош..." и тут же в моделирующей лексике появляются "лес" и "реки в половодье" (357; ср. возглас Мачехи "помру за грош!" - 381 и см. о 'монете' в 1.1.2.в. и в примеч. 15); эквивалентность "смерти" и "свадьбы" на уровне плана выражения, т.е. сновидения Царевича, в вопросе Царевича о смысле сна: "За перст безьянный Прикован - лежу. Ай к смерти? Ай к свадьбе?" (397).
73. Однако в другом месте Царь называет Царевича "птицей в небе": "- Птица в небе - выше нас родилась! Над тобою наш не властен приказ!" (398).
74. См.: О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*, *ук. соч.*, 78: "Женщина 'умирает' - значит, 'рождает' и 'рождается'".
75. См.: А.АФАНАСЬЕВ, *Поэтические воззрения славян на природу*, том III, Москва 1869, 209-210 и ср. 197-199.
76. См.: А.АФАНАСЬЕВ, *Поэтические воззрения славян на природу*, том I, Москва 1865, 99-100, где показана народная эквивалентность 'дым - черт'.
77. Там же, 101, 166, 549.
78. Тут имеют место только переименования ("эпитеты") или непознавания.
79. Ср. слова Царевича о самом себе: "Снеговые скатерти, Мертвец - весь сказ!" (350) или пожелание одного из обитателей моря на вид Царевича: "Живого такого Напеть бы дружка!" (390).
80. В церковном культе особо отмечены двенадцать пятниц: 1) перед Благовещением, 2) первая перед и 3) десятая после Воскресения Христова, 4) перед Троицей, 5) перед Успением Богородицы, 6) перед Ильиньим днем, 7) перед праздником Усекновения головы Иоанна Предтечи, 8) перед Воздвижением, 9) перед Покровом, 10) Введением во храм святой Богородицы, 11) перед Рождеством Христовым и 12) перед Крещением. В народе пятницы праздновались наравне с воскресениями - так "Константинопольский патриарх окружною грамотою 1589 года к литовско-русским епископам запрещал праздновать день пятницы наравне с воскресением". А.АФАНАСЬЕВ, там же, 232, а дальше 233-235 оговаривается связь со св. Пятницей и св. Анастасией (имя которой и значит 'воскресение') и с языческим посвящением этого дня солнцу по образцу христианского воскресения. Одновременно пятница связана и с демоническими силами - с водой, с кикиморой, с хтоническими двенадцатью девами-лихорадками. См.: В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*, *ук. соч.* 150-151, 190; Б.А.УСПЕНСКИЙ, *Филологические разыскания...*, *ук. соч.*, 137. За соотносительностью Царевича с пятницей может еще стоять факт, что пятница может быть

- и 'николиным днем'; см. там же, 113 и 136-138 о контаминации Николы и Параскевы Пятницы (136: "в некоторых местах резные изображения Николы и Параскевы Пятницы объединяются под общим названием 'пятниц'") и Николы-Волоса и Пятницы-Мокоши.
81. См.: А.АФАНАСЬЕВ, там же, 233-234; Б.А.УСПЕНСКИЙ, там же, 134-138. Подробнее об этих чертах 'матери' Царевича см. 1.3.3.ж.
82. См., кроме источников, указанных в примечаниях 80 и 81, статьи "Мокошь" и "Пятница" в: *Мифы народов мира*, том II, Москва 1982, 169 и 357.
83. См. 2.2., 8.9., 9.8. и 12.8. в разборе *Переулочков*.
84. Ср. народные представления о радуге как 'смоке-змее'. См.: А.АФАНАСЬЕВ, *Поэтические воззрения славян на природу*, том I, ук. соч., 357-358.
85. О 'похоронном' аспекте ладьи или корабля и о их странствовании по 'водным пространствам'='потусторонний мир усопших' см.: А.АФАНАСЬЕВ, *Поэтические воззрения славян на природу*, том I, ук. соч., 580-581 и др. О Николе как водителе душ в загробном мире и 'перевозчике душ' см.: Б.А.УСПЕНСКИЙ, *Филологические разискания...*, ук. соч., 25-27.
86. Б.А.УСПЕНСКИЙ, там же, 13-14 и 119-122.
87. А.АФАНАСЬЕВ, *Поэтические воззрения славян на природу*, том I, ук. соч., 349-363.
88. См. там же, 483-487.
89. Там же, 486.
90. См.: *Apokryfy Nowego Testamentu*, pod redakcją Ks. Marka Starowieyskiego, Tom I: "Ewangelie apokryficzne", TN KUL, Lublin 1980, 201 (XX 1).
91. Там же, 239 (74).
92. Там же, 380 (XXVIII).
93. См. статью "Крестъ" в: В.ДАЛЬ, *Толковый словарь живого великорусского языка*, том II, Москва 1979, 192. См. еще статью "Вода" в: *Словарь библейского богословия*, под редакцией Ксавье Леон-Дюфура и др. Изд. "Жизнь с Богом", Брюссель 1974, кол. 143-148.
94. А.АФАНАСЬЕВ, *Поэтические воззрения славян на природу*, том II, Москва 1868, 219-220; статья "Пятница" в: *Мифы народов мира*, том II, ук. соч., 357.
95. В поэме эти пряности ассоциируются с 'купеческим' мотивом в образе Царя. Но, кроме того, уместно отметить обычай выноса иконы Св. Параскевы убранный лентами, монистами и душистыми травами - "Эти цветы и травы оставались в церкви, и отвар их давали пить безнадежно больным, как вернейшее средство к исцелению. Кто соблюдает пятницы, к тому, по общему поверью, не пристаёт лихорадка". А.АФАНАСЬЕВ, *Поэтические воззрения славян на природу*, том I, ук. соч., 240-241. О связи "пятниц" с "лихорадками" см. в примеч. 80.

96. См. "Кто спит - тот пьян, кто спит - тот сыт. Да, цветик благовонный!" (424). В связи с упоминанием здесь "цветика" см. примеч. 103.
97. См. примечание 37. Ср. еще немецкое (но не только) убеждение о том, что "на исходе старого месяца хорошо расторгать брачные узы, ломать дом, рубить лес и косить траву: лес и трава нужны сухие [...] ибо скоро усохнут как месяц [...] плоды, растущие над землею, лучше сеять при возрастающей луне, а которые под землею (морковь, редька) и следовательно не любят света - при лунном ущербе". А.АФАНАСЬЕВ, там же, 192.
98. Такое разграничение, видимо, не всегда возможно, но как принцип оно объясняет причины контаминации одних и тех же культовых персонажей то с представителями неба, то с представителями подземного мира.
99. Если держатся только рамок Цветаевской системы, здесь должен начаться 'второй' ее сюжет - 'восхождение, вознесение' в не-тварное. В данном случае можно вполне согласиться с предположением, что свое (правда не буквальное) продолжение получает *Царь-Девушка* в *Переулочках*. См.: С.ПОЛЯКОВА, "К вопросу об источниках поэмы Цветаевой 'Царь-Девушка'", в: *Russica '81. Литературный сборник*, New York 1982, 226.
100. О соотношенности 'вьрия' или 'ирия' с подземным царством, куда уползают на зиму (с Воздвижения) змеи и где остаются до первого весеннего грома (до вешнего Юрьего дня), см. в: Б. А.УСПЕНСКИЙ, *Филологические размышления...*, ук. соч. 59-60 и 144-149. С этой точки зрения превращение Мачехи в Змея означало бы своеобразное ее 'воскресение', возобновление ее телесной ипостаси.
101. Примечательно, что подлинная ипостась ('змеевая') возобновляется при ударе об землю ("о кремень-кирпич"), и что 'воскресение' передается здесь 'падением'. Первое восходит к фольклорным законам оборотничества (см. примечание 38 в разборе *Переулочков*), второе - к Цветаевскому пониманию 'рождения' - 'обретения плоти' как 'падения' в мир веса, меры, праха и т.п. (ср. уже упоминавшееся стихотворение *Сивилла - младенцу*). Освобождение от "гроба" оказывается тут (по системе Цветаевой) обманчивым - 'гроб' получил только иной вид, может быть, еще более 'бездушный', так как "дух" - "вылетел".
102. Это связано с особенной активностью в данный период акватических демонов, т.е. душ "заложных покойников", людей умерших преждевременной или неестественной смертью и не осуществивших своих плодородных потенций, которые они могут осуществить как раз теперь и поэтому похищают младенцев, прикидываются невестами или женихами и т.п.; у великоруссов это период Русалий - поминальных обрядов и поклонений "заложникам", имеющих целью предотвратить их нежелательные действия. См.: J. i R.ТОМИССУ, *op. cit.*, 129-130, 192-195.
103. См.: О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*, ук. соч., 142. Ср. в самой поэме - в *Конце*: "- От купцов твоих, Кумач, - одна быль! Там, где розы цветут и на святки В том краю теперь разбили палатки!" (434), где 'цветы' однозначно соотносены с обрядом поминовений и с загробным миром.

104. См.: О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ, "Миф об Иосифе Прекрасном", в: *Язык и литература*, том 8, Ленинград 1932, 147; И.Г.ФРАНК-КАМЕНЕЦКИЙ, "Вода и огонь в библейской поэзии", в: *Яфетический сборник*, том 3, Ленинград 1926, 152.
105. Отчасти он передается Царь-Девиге - под видом 'орошений' и 'взрачиваний'. Но надо отметить, что и в этом случае в семантическом плане поэмы 'вегетативная активность мира' еще не есть 'Жизнь', поэтому все 'весенне-дождевые' акты Царь-Девиге решены только в плане сновидений Царевича и истолкований Дядьки. Их истинный смысл им еще не открывается. Однако так или иначе есть возможность видеть в Царь-Девиге хотя бы частичного 'двойника' Мачехи с положительным знаком.
106. "- Постеля узка!" (343), "Я, мальчишка узкогрудый" (354), 'зашнурованность', "Как ременным кушаком сжата грудь" (415), "- Ей войска, а тебе - тоска! -" (428) - за всем этим стоит мифологема 'хаотической узости'. См.: В.Н.ТОПОРОВ, "Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления. (Преступление и наказание)", в: *Проблемы поэтики и истории литературы. (Сборник статей, Саранск 1973, 101: "Если вспомнить, что все эти слова [теснота, узость, тоска, тошнота, угол и др. у Достоевского - Е.Ф.] восходят в конечном счете к тому индоевропейскому корню, который отразился в вед. *ap̥has*, обозначающем остаток хаотической узости, тупика, отсутствия благ и в структуре макрокосмоса и в душе человека и противопоставлено *igu loka* - широкomu миру, торжеству космического над хаотическим, - то окажется, что указанные фрагменты романа в силу своей архетипичности могут трактоваться как отдаленное продолжение мифопоэтической традиции. Главный ведийский ритуал (как, впрочем, и в других традициях) состоял в инсценировке того, как главный актер-герой своими деяниями-жертвой делал возможным этот переход от *ap̥has* к *igu loka*. Типологически то же делает и герой *Преступления и наказания*".*
107. Эта 'бездвижность' усложняется возможностью видеть в "весле" соответствие 'крыла' в виду наличия "перины", с одной стороны, а с другой - собственной символикой "весла" как источника деятельности, творческой мысли и Слова. Иначе говоря, здесь дается картина пассивного 'логоса' под видом "Струнного ремесла". См. статью "Oar", in: J.E.CIRLOT, *A Dictionary of Symbols, op. cit.*, 238-239.
108. См. А.АФАНАСЬЕВ, *Поэтические воззрения славян на природу*, том I, 578-580.
109. Об эквиваленции птиц и молний см.: *Там же*, 294-5, 491-532.
110. О звездах как распахнутых небесных окнах, из которых выглядывают ангелы, см.: *Там же*, 161. Естественно, в случае Цветаевой имеется в виду некое более абстрактное явление, но, несомненно, родственное представлению об 'ангеле'. Тем более, что все предваряется подъемом по "лесенке". В сочетании с "гробиком" (показателен такой же деминутив) эта "лесенка" ассоциируется с 'приставной' - подставляемой к гробу или полагаемой в могилу, дабы душа могла легче подняться на небо. См.: А.АФАНАСЬЕВ, *Поэтические воззрения славян на природу*, том I, ук. соч., 124-125.
111. "Сорок" - библейско-церковное число, означающее символическую смерть. В поэме оно не произвольно, а поддерживается упо-

минаниями о Великом Посте (411: "Как от свечки воск дает В церкви ночной - Речь великопостная, Шумок свечной"), длѣщемся 46 дней (с воскресениями) и означающем временную смерть мира перед воскресением в новую жизнь.

112. Об оппозиции 'правый - левый' см.: В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*, ук. соч., 91-98 и др. Противопоставление "гуслей" и "бус" по этому признаку выдает в "гуслях" связь с тнз. 'сильной водой', с 'небом', с духовным началом, а в "бусах" - со 'слабой водой' (см. постоянную у Цветаевой связь "бус" с акватической стихией - ср. хотя бы этот мотив в цикле *Бессонница*, в *Поэме конца*, в *Поэме воздуха*), с хтоническим, с несвободой и телесным. Возможное же противопоставление 'мужской - женский' в поэме не активизируется, по причинам, о которых - в разборе образа Царь-Девы и сюжетов поэмы.
113. 'Палец' - эквивалент молнии, громоносной стихии, деятельной, творческой энергии. Ср. в самой поэме: "Гром-барабанщик следом мчит. 'Как две руки мои отбиты, Дай хоть с мизинца ноготок!'" (357), где "мизинец" и "ноготок" однозначно соотносены с 'громом' и 'молнией'. См. о таких эквивалентностях в народных представлениях в: А.АФАНАСЬЕВ, *Поэтические воззрения славян на природу*, том I, ук. соч., 123, 501, 504, 259, том II, ук. соч., 386-7, 394-5, 701, 735-7, 747 и др.
114. "Память", вероятнее всего, здесь мыслится как нечто неотчуждаемое от субъекта, как его сущность, и имеет прямое отношение к 'логосу', который может заглушаться или извращаться 'материальностью'.
115. Однако оформление этого 'духовного начала' в виде "льна" подсказывает, что это далеко не 'чистый дух'. На деле здесь необходима некая более тонкая градация, чем та, которой мы пользуемся. У Цветаевой она наличествует в ее богатой шкале материалов, но почти не поддается эксплицитному выявлению.
116. См. статью "Пятница" в: *Мифы народов мира*, том II, ук. соч., 357.
117. См. примечание 38 в разборе *Переулочков*.
118. См.: А.АФАНАСЬЕВ, *Поэтические воззрения славян на природу*, том II, ук. соч., 591.
119. См.: *Там же*, 299, 382; в томе I - 265, 788-9; в томе III - 500. Здесь же объясняется этимологическая мотивация уравнения дождя и смолы, дегтя.
120. Здесь возможны и апокрифические мотивы; см. примечание 48 в разборе *Магдалины*.
121. Не исключено, что она являет собой, говоря словами из *Поэмы воздуха*, "газовый мешок" = 'душу' = 'узилище для духа' (Сип IV, 285). Ср. еще в: *Белье на речке полощу...* (между 26 мая и 4 июня 1918; Сип II, 224): "Душа и волосы - как шелк". Если "янтарь" читать как вариант 'смолы' со всеми ее коннотациями в поэме, то "шелк-янтарь", действительно, должен читаться как 'душа' но еще, так сказать, слишком 'отверделая', что и позволяет ее именовать как "мусор-товар".

122. Ср.: *Волосы я - или воздух целую?..* (9 ноября 1918; Сип II, 247): "Друг! Все пройдет на земле, - аллилуйя! Вы и любовь, - и ничто не воскреснет. Но сохранит моя темная песня - Голос и волосы: струны и струи"; *Встречались ли в поцелуе...* (22-27 июня 1917; Сип II, 34 из цикла *Иоанн*): "Иоанна кудри, как струи Спадают на грудь Христа. [...] Иоанна руки, как крылья, Висят по плечам Христа".
123. См. разбор мотива 'искания' в предании о Егории Храбром в: А.АФАНАСЬЕВ, *Поэтические воззрения славян на природу*, том II, ук. соч., 591-592; о связи расчесывания волос и дождя там же, 768-774.
124. О связи коня с грозовой стихией см.: А.АФАНАСЬЕВ, *Поэтические воззрения славян на природу*, том I, ук. соч., 611-636.
125. См.: А.АФАНАСЬЕВ, ук. соч.; тучи как кудель, пряжа, ткань - том II, 517, том III, 128-136, 154, 276, 354-5, 467-8, 492-3; тучи как пламенная рубашка - том I, 179 (ср. в поэме "Красен рубахи холст" - 425; "Ох, латы ломает! Рубаха в крови!" - 427); молния как роза, пион, цветы вообще - том I, 375, 744, том II, 375-388, 395-400, 422 и др; молния как питца - том I, 372, 396, 489-502, 510-532, 540-1, 590, том II, 280, 286, 295. Ср. еще - молния как рука и щипцы - том I, 187, том II, 701, том III, 541-544 и ср. в поэме слова Мачехи об 'обятиях' Царевича: "Жезлом ты в меня впился, Как огневая полоса Под красными щипцами След твоих рук - на память!" (382).
126. Н.И. и С.М.ТОЛСТЫЕ, "Заметки по славянскому язычеству. 2: Вызывание дождя в Полесье", в: *Славянский и балканский фольклор. Генезис - Архаика - Традиции*, Москва 1978, 102-103, и др.
127. Более расширенно о Цветаевском "льнуть" см. 12.8. в разборе *Переулочков*.
128. Наиболее эксплицитно это выражено в *Поэме воздуха*. См. ее разбор в: М.Л.ГАСПАРОВ, "Поэма воздуха" Марины Цветаевой: Опыт интерпретации", в: *Труды по знаковым системам*, том XV: "Типология культуры. Взаимное воздействие культур", Тарту 1982, 122-140.
129. Шире по поводу "обуви" см. 12.7. и примечание 115 в разборе *Переулочков*.
130. См. примечание 96, 97, 103. Здесь уместно отметить, что 'цветы' подбираются в поэме по принципу 'галлюциногенов' ("одуванчик", "конопля", "мак", 'благовонность' как 'пряность'), с одной стороны, а с дургой, - по принципу причастности к 'Волосо-Велесовому' началу: "лен" и "конопля" как 'волокнистость' с их соотнесенностью с 'волосами', 'пенькой' (407: "Пенька - баба ловкая!"), которые связаны со 'смертью, соблазном'; "одуванчик" - как 'пушистость', 'шерстистость'; "василек" - с возможным его значением 'волос', 'болезнь' и 'Василий' и связью как с Громовержцем так и с его противником Змеем. По поводу "василька" см.: Б.А.УСПЕНСКИЙ, *Филологические рассуждения...*, ук.соч. 131.
131. Ю.М.ЛОТМАН, *Статьи по типологии культуры*, Тарту 1970, 15, о синтаксическом значении см. 24 и след.
132. J. MEYENDORFF, *Teologia bizantynjska, op. cit.*, 245-8.
133. Там же, 36-37.

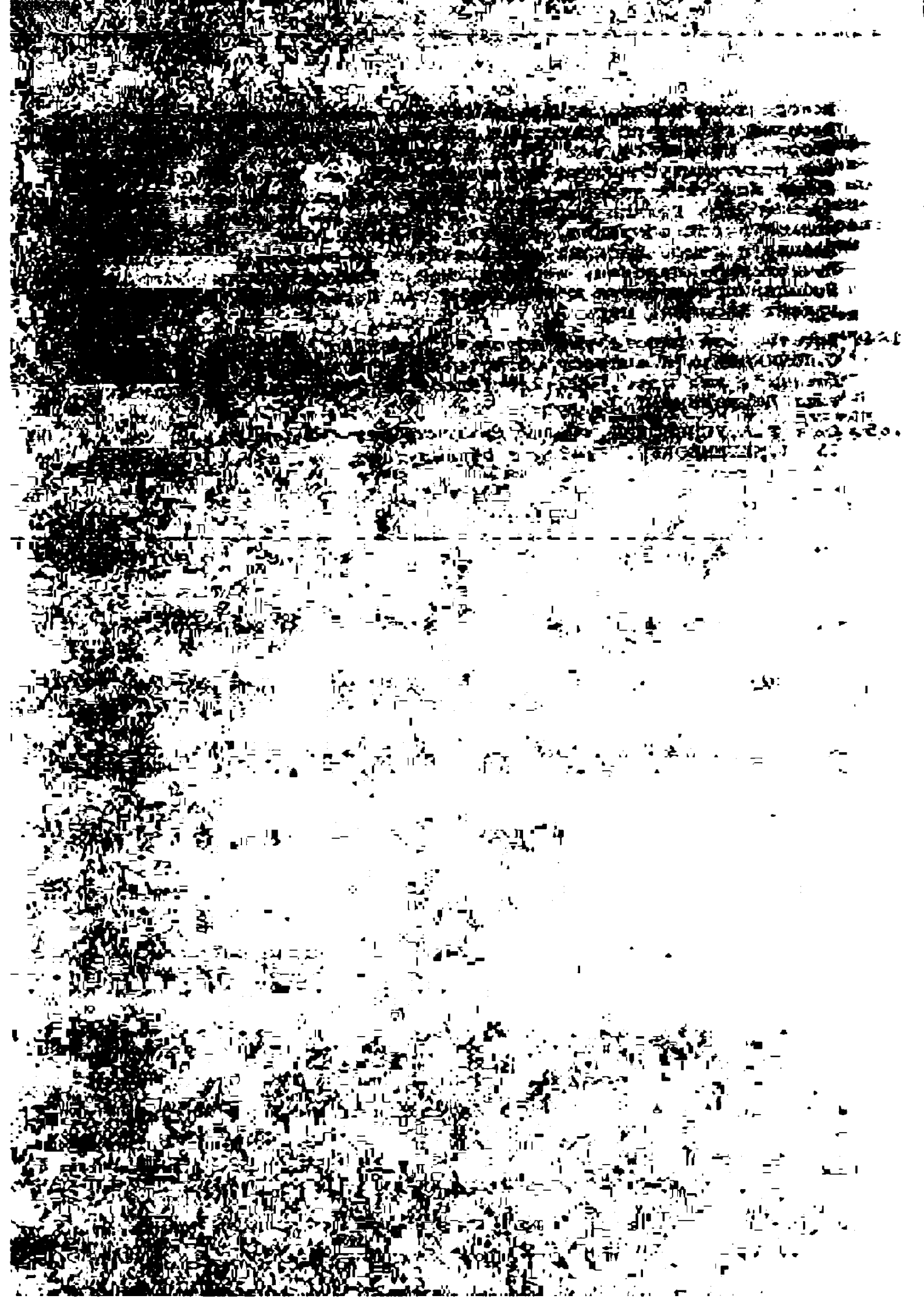
134. Там же, 33-38, 176-177. См. еще примечание 40.
135. Ср., например, уже упоминавшееся стихотворение "Раковина", сюжет которого построен на захвате лирическим субъектом - "я", уподобляющемся морской раковине-жемчужнице, партнера - "ты" и претворении его в "жемчужину", которое понимается как 'спасение от мира сего' = "Из лепрозория лжи и зла" (Сип III, 89). "Море" с его "жемчужным всплеском" означает также 'мировой поток душ', единение *logoi*.
136. См.: В.В.БЫЧКОВ, *Византийская эстетика. Теоретические проблемы*, Москва 1977, 99-107.
137. О соотношении пчел и их гуда с молниями и шумом грозы см.: А. АФАНАСЬЕВ, *Поэтические воззрения славян на природу*, том I, ук. соч., 381-385. Там же, 332-333 см. об эквивалентности 'гром-гусли-самогуды'. 'Ошибка' в восприятии шума ("Нет, не пчелки") на мифологическом уровне мотивируется также и связью пчел с Волосом-Велесом. По этому поводу см.: Б.А.УСПЕНСКИЙ, *Филологические размышления...*, ук. соч., 84-85. Переименование "гуда" в "спор" восходит, по всей вероятности, к общему для всех этих явлений знаменателю - 'слову' или Слову: в народных представлениях и 'гул пчел', и 'гром' и 'слюна' и 'гусли' эквивалентны не только в соотношении с громом, но и в соотношении со 'звоном' (колокольным), с Божьим Словом. Об этих соотношениях см.: А.АФАНАСЬЕВ, там же, 392-393, 285-287, 298-301.
138. См.: А.АФАНАСЬЕВ, там же, 332-333.
139. См. статьи "Harp", "Harpist", "Lyre", "String (or Cord)", in: J.E.CIRLOT, *op. cit.*, 139, 140, 195, 316.
140. См. статью "Swan", in: J.E.CIRLOT, *op. cit.*, 322.
141. См.: А.АФАНАСЬЕВ, там же, 368, 391-401.
142. См.: В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, *Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов*, Москва 1974, 54, 65-66, где в частности обсуждается гипотеза Якобсона о связи имени Велеса с древне-ирландским *file* - 'поэт, жрец, гадатель'.
143. См. 1.4.3. и примечание 126. В контексте 'сгорбленности' "голуби" выдают свою связь с понятием 'духа' и 'свободы', особенно если учесть, что данный эпизод предваряет 'встречу первую' с Царь-Девницей, у которой "На правом плече - голубь" (352) и которая во время этой встречи производит акт "крещения" Царевича (366-367).
144. См. примечание 113.
145. См.: А.АФАНАСЬЕВ, *Поэтические воззрения славян на природу*, том I, ук. соч., 552-6. С другой точки зрения именование корабля "костром" и отсылка к библейской "купине" (344) сообщает ему как 'облаку' смысл Славы Господней (см. 1.5.4.).
146. См.: А.АФАНАСЬЕВ, *Поэтические воззрения славян на природу*, том II, ук. соч., 636-783, т.е. главу Великани и карлики, где одни и другие одинаково соотносятся с облачной грозовой стихией (в этом контексте диспропорция масштабов Царевича и Царь-Девницы как вариантов 'Громовника' оказывается несущественной).
147. О возможных тут апокрифических ассоциациях см. примечание 48 в разборе *Магдалины*.

148. По иным вариантам жаворонки прилетают 9 марта (ст. ст.), а 25 - на Благовещенье - ласточки. См. А.АФАНАСЬЕВ, *там же*, 138. У самой же Цветаевой "жаворонок" родственен "голубю" и является носителем 'Благой Вести' ('спасения'). Ср. хотя бы *Закинув голову и опустив глаза...* (март 1918 Сип II, 20), где "В день Благовещенья [...] голос, голубем покинув грудь, В червонном куполе обводит круг", и *Благая весть* (2 июля 1921; Сип II, 119), где 'вестником' является "жаворонок"; "ласточка" же у Цветаевой слишком прочно связана с "Психеей" и, по этой, видимо, причине вовсе не появляется в поэме; см. еще примечание 143.
149. См.: J.MEYENDORFF, *op. cit.*, 246-247.
150. См.: O.KOLBERG, *Dzieła wszystkie*, t. 7: "Krakowskie, część III, Warszawa 1979, 26 (§ 37).
151. См. статью "Слава", в: *Словарь библейского богословия*, ук. соч., кол. 1036-1037 и след.
152. О костюме как об овнешненности достоинств см.: Д.С.ЛИХАЧЕВ, *Человек в литературе древней Руси*, Москва 1970, 32-33: "Каждая 'добродетель' обращена к зрителю, надета на нем, как доспех, механически соединена с соседней. [...] Они - как бы его парадная одежда. Это хорошо подметил Даниил Заточник: 'Паволока бо испестрена многими шолки и красно лице являеть тако и ты, княже, многими людьми честен и славен по всем странам'. Еще отчетливее сравнение добродетелей князя с его одеянием в пространной посмертной характеристике волынского князя Владимира Васильковича. 'Ты правдою бо о б о л ч е н, - обращается к нему летописец, - крепостью п р е п о я с а н и милостынею яко гривною утварью златою у к р а с у я с я, истиной о б и т, смыслом в е н ч а н'". См. еще статью "Одежда", в: *Словарь библейского богословия*, ук. соч., кол. 706-710, где в частности "одежда" толкуется как "отражение божественного порядка в мире", и статью "Steel", in: J.E.CIRLOT, *op. cit.*, 312, где вслед за Эволей "сталь" интерпретируется как трансцендентная 'твердь', как принцип всепобеждающего духа.
153. См.: П.ФЛОРЕНСКИЙ, "Иконостас", в: *Богословские труды*, 9, издание Московской Патриархии, Москва 1970; Ю.М.ЛОТМАН, "Риторика", в: *Труды по знаковым системам*, т. XII: "Структура и семиотика художественного текста", Гарту 1981, 15-16 и 22.
154. См.: Р.Д.ТИМЕНЧИК, "Храм Премудрости Бога: Стихотворение Анны Ахматовой "Широко распахнуты ворота..."", в: *Slavica Hierosolymitana*, vol. V-VI, Jerusalem 1981, 305.
155. Ср. толкование 'сверхматериальностью' иконного мира в: Л.Ф.ЖЕГИН, *Язык живописного произведения. (Условность древнего искусства)*, Москва 1970, 70-75.
156. Б.А.УСПЕНСКИЙ, *Филологические разыскания...*, ук. соч., 25-26 и 122-125.
157. Ср. *там же*, 35, приводимый пример причитания:
- Расшиби-ко ты, громова стрела,
Еще матушку - мать сыру землю.
Развались-кось ты, мать сыра земля,
На четыре все сторонушки.

158. Там же, 26-27.
159. Не исключено, что здесь имеется в виду мистический, теологический смысл "головы" - невидимого в 'мире сем', но возглавляющего все побуждения 'Головы-Христа'. Ср. наличие этого мотива в *Поэме воздуха*: "Дитя - в отца! Час, когда потомственность Ска—зы—ва—ет—ся. Твердь. Голов без тормозных - Трахт! [...] Грунт! Гермес - свиои! Полное и точное Чувство головы С крыльями" (Сип IV, 285) и его анализ в: М.Л. ГАСПАРОВ, *ук. соч.*, 139.
160. См.: А.А. САЛТЫКОВ, "Семантическая структура "Троицы" Андрея Рублева в свете ареопагитик", в: *Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам*, I (5), Тарту 1974, 148; за 'поясным' изображением здесь Царь-Девы может стоять и иконографическая традиция изображения ангелов "без ног или без нижней части тела", означающего прибывание из невидимого потустороннего мира. См.: В.В. БЫЧКОВ, *ук. соч.*, 155-157.
161. Так объясняется, например, неотличимость или даже 'сращенность' Царь-Девы с ее "конем" (356) и именование его "женихом" и "братом" (358), так объясняется также неразлучность Царевича с "гуслиями" (362: "На дне - с гуслиями в обнимку - гусляр!") и т.д. На этом фоне глубокий смысл получает как оппозиция 'один персонаж небесного царства - множество (главных - три) подземного', так и разъединенность персонажей на уровне подземного мира, их даже локусная изолированность друг от друга (Мачеха - на своей "половиночке", Царь - в "шатре", Царевич - в "кроваточке" и "за дверью"), а кроме того - их 'монадность', оборачивающаяся их ущербностью. Видимо с этой точки зрения объясняется и выбор для символизации 'Солнца' комбинированного кода: более древнего - 'женского' и более нового 'мужского', т.е. "Царь-Девы". О разных традициях в связи с изображениями солнца см. в: Л. МОНЧЕВА, "К проблеме символического образа в древнерусской литературе", - *Dissertationes Slavicae*, XVI, Szeged 1984, 37-47.
162. См. статьи "Гордость/Гордыня", "Гордость (Дерзновение)" и "Дар" в: *Словарь библейского богословия*, *ук. соч.*, кол. 225-231 и 256-258.
163. См.: *Народные русские сказки А.Н. Афанасьева*, в трех томах, том 2, Москва 1958. А вот их краткое изложение. *Царь-Дева* (№ 232, прежний - 128а, 227-230): Жил купец. Жена его померла, остался сын. Купец приставил к сыну дядьку, а сам женился на другой. Однажды этот сын в море на плотике охотничал. Повстречал 30 кораблей. Тогда его полюбила Царь-Дева и они обрружились. Мачеха надумала расторгнуть эту помолвку, и всякий раз, когда Иван должен встретиться с возлюбленной, усыпляет его. После третьей 'не-встречи' осталось у Ивана письмо от Царь-Девы. Теперь Иван отправляется искать ее. Избушка. Там он узнает, где спряталась Царь-Дева. Летит туда на жар-птице. При помощи содействующей старушки заманивает Царь-Деву с ее свитой в гости к старушке. Угощая гостей старушка подкладывает Царь-Деве яйцо с любовью. Царь-Дева съела его и тут же снова полюбила Ивана. Старуха вывела Ивана из укрытия. Бурная радость. Свадьба.
Царь-Дева (№ 233 - прежний 128б, 230-235): Жил-был царь с царицею и был у них Василий-царевич. И к нему был дядька приставлен. Царица померла. Царь женился снова. Но царь

вскоре тоже помер, а царица (вторая жена) связалась с дядькою. Василий гуляет по городской стене. Освобождает льва, змея и ворона. Узнает от них о своей невесте, которую ему подыскали еще родители. Советуют гулять по морю, но не засыпать. Но Василий все-таки засыпает. "Не пичужечка то увивалася, а прекрасная Царь-Девица миловала, целовала, на полотнах качала, холодной водой обливала, и никак не могла добудиться". Оставленное письмо. Василий отправляется на поиски Царь-Девицы. Получает меч-кладенец, жеребца. Бой с Иваном русским богатырем. Победив пробирается с гуслими в сад Царь-Девицы. По гуслим та узнает Василия. Пир.

164. Кстати, эта работа уже довольно детально проделана в статье: С.ПОЛЯКОВА, "К вопросу об источниках поэмы Цветаевой *Царь-Девица*", *ук. соч.*, 222-228 (здесь же учитывается и *Царь-Девица* Державина).
165. См.: Б.А.УСПЕНСКИЙ, *Филологические разискания...*, *ук.соч.*, 25; J. MEYENDORFF, *Teologia bizantyjska, op. cit.*, 170-177.



" П Е Р Е У Л О Ч К И "

I. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

"Раскройте былины - пишет Цветаева Иваску по поводу поэмы 'Переулочки' - и найдите былину о Маринке, живущей в Игнатьевских переулочках и за пологом колдующей - обращающей добрых молодцев в туров - задуряющей. У меня - совами, болтовней, под шумок которой все и делается: уж полог не полог - а парус, а вот и речка, а вот и рыбка и т. д. И лейтмотив один: соблазн, сначала 'яблочками', потом речною радугою, потом - огненной бездной, потом - седьмыми небесами... Она - морока и играет самым страшным. А конь (голос коня) - его богатство, зовущее и ржущее, пытающееся разрушить чары, и - как всегда - тщетно, ибо одолела - она:

Турий след у ворот -
т.е. еще один тур и дур". (Сип, II, 380-381).¹

Как известно, простое заглядывание в былины безрезультатно: в "Переулочках" от них почти ничего нет, кроме разве мотива колдовства,² но этот с равным успехом мог быть навеян любым другим проявлением народной культуры, как архаической, так и встречаемой в современном Цветаевой быту.³ Иначе говоря, никакая конкретная былина ни самой Цветаевой ни читателю ее поэмы не нужна. Цветаевская же отсылка к "былине о Маринке" - не столько указание объясняющего источника, сколько предложение прочитать этот источник по-Цветаевски: не в "Переулочках" найти-опознать былину, а в былине найти-опознать ее "Переулочки". Действительно, не трудно заметить, что в былинной Маринке увидела Цветаева в первую очередь свою Марину или шире - свое лирическое Я - и согласно этой Марине-Я и вывела ее в "Переулочках", а в былинном мотиве колдовства-завораживания - вариант своего же архисюжета 'завладение миром' или, несколько уже, 'завлечение, захватывание в себя (в Я) внешнего мира, партнера (Ты) и т. п.'.⁴

Еще разительнее отклоняется от былины жанровое решение "Переулочков". И не только потому, что с первого же стиха едва ли не вся речевая инициатива передана здесь внутритекстовому персонажу Сводне-Ведунье⁵ и обращена к внутритекстовому же Герою,⁶ а потому еще, что те немногие стихи, о которых можно сказать, что они исходят от нетождественного персонажам поэмы внешнего субъекта (см.:

43-52, 57-60, 65, 93-104, 137-146, 175-181, 247-255, 372-373),⁷ почти все лишены привычной нарративной нагрузки, т.е. осведомления о происходящем и упорядочивания происходящего. Сама Цветаева всю речедеятельность своей Маринки-"мороки" называет колдовством "словами, болтовней, под шумок которой все и делается" (Сип, II, 380). Цель такой речи-"болтовни" - не нечто осознать или уяснить себе (артикуляция) и не нечто сообщить адресату (наррация), а создавая безобидный "шумок" отвлечь, умиротворить адресата и вызвать у него желаемое поведение или состояние (увлечь за собой, завладеть им и т. п., а в других терминах - перестроить его личность). Эта цель достигается рядом специальных приемов, хотя бы таких как:

- сплошной речевой поток, не допускающий к слову адресата-собеседника;

- "речевое сопровождение" или "выручающая вербализация", которые состоят в том, что говорящий поочередно именуется производимые действия и этим самым вербализует их не столько для "ты", сколько за него, и в уже готовом "акцептированном" виде вводит их в это "ты" (ср.: 71-82, 113-128, 159-160, 215-216);

- управление поведением собеседника при помощи "доброжелательных" советов-подсказок и прямых, вплоть до категорических, повелеваний (ср. хотя бы: 17-18, 33-36, 41-42, 53-56, 83-84, 87-88, 91-92, 115-116, 151-152 и т. д.);

- предвосхищение возможных ответных реакций или возражений "ты", и например, при помощи выручающих ответов за него (ср. вмешательство Ведуньи в 147-148: "А на што нам лен, Зелена башка?" предотвращающее нежелательное поведение Героя в ответ на напоминание голубей);

- инклюзивное "мы", которое подключает "ты" (адресата) к "я" (к говорящему субъекту) навязывает этому "ты" требуемую точку зрения, внушает ему общность мнения, смягчает, если и вовсе не снимает, диалогическое напряжение и в итоге стремится растворить "я" собеседника (адресата), вытеснить (подменить) его своим "я" (ср. такое "мы" в стихах 128, 147, 297, 310, 314);

- перевод собеседника на позицию постороннего (третьего) лица, т.е. отчуждение его от него самого же (ср. 280-281: "Не за раннею обедней Молодцу - помин..." и 284: "Другу - славу поют", где "Молодец" и "Друг" - тот же "ты", к которому обращается Ведунья,

но как бы в его прежней и чуждой ему теперь ипостаси).

Для разбираемого тут аспекта поэмы наиболее иллюстративна, пожалуй, ее вводная часть (стихи 1-72). Соответственно привычному строению нарративного текста именно здесь естественно ожидать традиционной экспозиции - ознакомления читателя с местом, временем, участниками событий - и завязки событий, т.е. возникающей перед героями задачи.

Традицию эту Цветаева отчасти соблюдает, но решает ее по принципу драматургическому: вводит третьего, пока отсутствующего и безымянного персонажа (Ведунью), о котором и повествует Сводня.⁸ Речь Сводни преследует одну определенную цель: вызвать у Героя любопытство и тем самым соблазнить его пойти к Ведунье. Одно и другое осуществляется при помощи рассказа о непостижимости Ведуньи и пути к ней, а в более конкретной форме - при помощи загадок и умолчаний (1-2: "не вемо-што", "не знамо-што"; 24: "Дальше - язык не велит!"; 27: "На пустые слова не тратятся"), деминутивов (3, 4, 9-11, 19-20, 34, 36, 54: "В [...] платицах В переулочках", "Запятьица!", "Заклятьице!", "Всех окошечек - семь", "С бережочку" и т. п.), льстивых комплиментов Герою (1-2: "млад"; 23: "башковит-красовит"), "доброжелательных" советов и подсказок (17-18; 29-30; 33-35; 41, 53: "Пока дома сидишь - подумывай, А шестое пройдешь - послеживай" и т. п.) и подстрекающих придержек (41-42: "Погоди, молодец, успеется! Чай не диво како под пологом!"). Вся эта речь, как видно, носит характер заманивающе-завлекающей, и, само собой разумеется, что, будучи агентом или даже двойником Ведуньи, Сводня не заинтересована ни в каком более отчетливом разъяснении.

И тем не менее некий событийный ряд и некая форма экспозиции тут улавливаются: Герой слушает (1-8), он заинтригован и проявляет некую заинтересованность (9-10), проделывает путь в Игнатьевские переулочки (13-18), останавливается перед пологом Ведуньи (29-36), пытается проникнуть вовнутрь полога (41-42) и наконец оказывается внутри (53-58). Но все это только косвенно вычитывается из неугомонной речи Сводни и спорадичных вопросов Героя (которые могут также восприниматься всего лишь как расспросы - особенно 29-32, - а не как вопросы на месте). Их характера речи Сводни и ее "советов" Герою явствует и еще нечто: Сводня не столько объясняет как попасть в переулочки к Ведунье, сколько неотлучно сопутствует Герою вплоть до входа под полог (37-40, 57-66). Иначе:

она в е д е т его г о в о р я. Путь как таковой, несомненно, проделан, и можно лишь задаваться вопросом, проделан ли он физически или же только ментально. Но пока более существенно нечто другое: то, что Сводня г о в о р я в е д е т, а Герой с л у - ш а я и д е т; то, что речь совпадает с путем и герой оказывается в е д о м ы м р е ч ь ю; то, что - выражаясь еще иначе - это речь "с о п р о в о ж д а ю щ а я" = заманивающая и увлекающая за собой.

Отсутствие внешнего повествователя и передача речи безымянному внутритекстовому персонажу (Сводне-Ведунье), притом адресованной к другому безымянному внутритекстовому персонажу (Герою), сталкивает читателя поэмы лицом к лицу с внутренним ее миром без какой-либо предварительной подготовки и тем самым ставит его в положение не осведомляемого, а разгадывающего. Иначе говоря, задача читателя - разобраться в предстоящем перед ним мире, разобраться "Что это за герои?" и "Что между ними происходит?"

II. РАЗБОР

1.0. Ключ к пониманию поэмы содержится уже в первых ее строках:

- 1 А не видел ли, млад - не вемо-што,
- 2 А не слышал ли, млад - не знамо-што
- 3 В белохрущатых громких платьницах
- 4 В переулочках тех Игнатъевских.

- 5 Свет до свету горит,
- 6 Должно требу творит,
- 7 Богу жертву кадит,
- 8 С дуба требует.

- 9 А звоньба-то отколь? - Запьястьица!
- 10 А урчба-то отколь? - Заклятьице!
- 11 Попытай молодецка счастьяца
- 12 В переулочках тех Игнатъевских!

1.1. Снимая нарративный модус с заведомо фольклорного сюжета, Цветаева одновременно минует ряд свойственных народным повествованиям предварительных испытаний героя и сразу же ставит своего Героя перед наиболее трудной и наиболее опасной задачей: "не вемо-што" (1), "не знамо-што" (2), "Попытай молодецка счастьяца" (11) недвусмысленно отсылают к известной сказочной формуле "Поди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что". Члену "не знаю куда" со всей очевидностью соответствуют "Игнатъевские переулочки". И не только в силу навязчивого параллелизма, а и в силу значения имени

Игнатий, которое расшифровывается как 'не рожденный',⁹ с одной стороны, а с другой - перекликается с латинским ignis, означающим, в частности, 'огонь'. "Игнатьевские переулочки" оказываются, таким образом, неким сверхъестественным огненным локусом и такую же сверхъестественность сообщают и своей обитательнице "не вемо-што". Безымянность, а то и неопределимость, этой обитательницы дополнительно повышает ее ранг: уклончивое не-именование (кроме своей завлекающей интригующей цели, о чем уже говорилось) звучит здесь как табуирование имени грозной божественной сущности; субституты-эвфемизмы "не вемо-што" и "не знамо-што" могут читаться и как указание на непостижимость, и как указание на отсутствие каких-либо отличительных признаков ('одушевленный - неодушевленный', 'мужской - женский' и т. п.), что еще сильнее подчеркивает связь этой сущности с указанным значением 'не рожденный' локуса "Игнатьевские переулочки".

1.2. "Переулочки" вводят представление о запутанности пути к "не вемо-што" (ср. еще в 15: "Без следочку - да в темь", а в 33 упоминание "плет-паутиночки") и упрятанности этого "не вемо-што".

Многочисленность "платиц" (3), а потом "платков" (57-58: "Уж как плотно-на-плотно Те платки запахнуты!"), перекликающаяся с многочисленностью "переулочков" усиливает упрятанность, а самому "не вемо-што" сообщает ореол углубления-умаления до чего-то невидимого, бесплотного (по принципу упрятанности и измельчания Кассеевой смерти-жизни).¹⁰

1.3. Единственные признаки, обнаруживающие "не вемо-што", - звук и потом свет (3: "В белохрущатых громких платицах"; 9-10: "звоньба" и "урчба"; 5: "Свет до свету горит"; 16: "Всех окошечек - семь").

Формула "Свет до свету горит" (5), сталкивая друг с другом две разновидности света, усугубляет таинственность, необычность мира и поведения обитательницы Игнатьевских переулочков. Надлежит еще досказать, что это мир ночной.

1.4. Очередные стихи (6-8) определяют ее как поклонницу или жрицу еще более таинственного культа.

Треба - жертва, приношение. Требу творить - отправлять таинство или священный обряд, покоящийся на жертвоприношении. Поэтому "требу творит, Богу жертву кадит" - тавтология, усиливающая впечатление неистовости, транса (равно как и формула "Свет до свету

горит"). Упоминание "дуба" снимает с этого обряда церковный христианский характер (ср. 32: "Все Христы-то где ж? - Вышедши".) и ситуирует его в рамках древнего языческого культа и колдовства (ср. 10: "Заклятьице!").

Требовать - настоятельно домогаться чего-нибудь как должного. И если учесть, что 'требовать' восходит к древней 'требе=жертве' (и в данном контексте и вне его), то вся эта ситуация значительно усложняется: исполняя обряд жертвоприношения своему божеству эта жрица одновременно взыскивает с него взаимную жертву для себя (8: "С дуба требоваит"). Заметим, кстати, что возникшая картина удивительно согласуется с древнейшими отношениями к божествам: первоначально обращение к божеству ('молитва') состояло из просьб и требований (проклятий-угроз) одновременно, а в случае невыполнения этих просьб-требований непослушное божество могло подвергаться серьезным наказаниям.¹¹

Эквивалентность 'Бог = дуб' (даже если здесь имеется в виду только идол, а не живое дерево) в силу общеизвестного мифологического статуса дуба как священного, непосредственно связанного с небесными громами, Перунова дерева позволяет видеть в этом Боге соответствие языческого Перуна, а шире - Громовника или Громовержца вообще.¹² А это в свою очередь значит, что Цветаевская героиня по крайней мере - громопоклонница, если и вовсе не громовладычица или заклинательница громов (ср. насыщенность посвященных ей стихов звуком "р" и определение ее платиц как "громких" в стихе 3).

1.5. "Звоньба", "Запастыца!" и "урчба", "Заклятьице!" - признаки колдовского заклинательного сеанса. Не трудно также предположить, хотя прямых указаний в тексте нет, что 'звон запастий' вызван особой ритуальной жестикуляцией или пляской.

Естественно, "Запастыца!" и их "звоньба" - в первую очередь атрибуты женской красоты и привлекательности, соблазна. Отсюда подстрекательное "Попытай молодецка счастьеца" (11), обращенное к Герою. Но звуковая характеристика героини не однородна: если "звоньба" благозвучна, возвышенна и предполагает красоту, юность, непредвзятость, то "урчба", восходя к 'ворчать' или 'урчать', подразумевает безобразное, старое, нечеловечески злое (звериное'). Кроме того "звоньба" соотнесена с "запастыями", т.е. с украшениями, а в итоге с внешним обликом героини, тогда как "урчба" - с "заклятьем", т.е. с собственным голосом героини и этим

самым с ее скрытой сущностью (ср. отмеченный в 1.2. мотив упрямости). Иначе говоря, это - обман, опасный соблазн. Отсюда ласкательные, призванные усыпить бдительность Героя, деминутивные формы в речи Сводницы: "Запятьица!", "Заклятьице!", "счастливица", "В переулочках" и льстивое "молодецка".

1.6. В пределах ввводной части поэмы (стихи 1-72) "запятьица" имеют свои соответствия в "платьицах" (3) и "платках" (57-58: "Уж как плотно-на-плотно Те платки запахнуты!"): если их рассматривать с точки зрения фольклора и народной обрядности, то все они имеют характер волшебной наузы и указывают на замкнутость, связанность или закованность героини, т.е. на ее причастность к царству смерти.¹³

1.7. "Звоньба" и "урчба" здесь легко опознаются как обрядовый шум, сопровождающий магическое жертвоприношение (5-8). Упоминание "дуба", громового Перунова дерева, позволяет видеть в обрядовом шуме заклинательницы именно эквивалент громов, их имитацию, цель которой - вызвать гром небесный; этот в свою очередь подлежал бы заклятию и подчинению ее власти (так, кстати, могут читаться стихи 8 "С дуба *требоваит*" и потом 9, где "урчба" есть "Заклятьице!").

Далее: наличие "дуба" с его языческими коннотациями заставля-ет видеть в определении "громкие" (3), предпосланном "платьицам" определение аналитическое, самый элементарный эпитет, т.е. читать его как исконное свойство "платьиц", как их 'громоносность' (тем более, если "платьица" - науза, временная телесная оболочка героини; см. 1.6.). То же самое наблюдается и в определении "белохрущатые" (3), с явным наличием 'хруста, хрустения', особенно ввиду насыщенности всего образа героини звуковыми характеристиками как на уровне лексическом, так и фонетическом. Но, заметим, 'хруст' в контексте "платьиц" не только звук, но и признак 'упругости', 'отвердения'. А это значит, что суть "платьиц" - застывший, так сказать, полоненный гром. Признак 'белый', вписанный в определение "б е л о хрущатые", ввиду его легкой совместимости с подразумеваемым 'бело с н е ж н ы е', подсказывает связь "платьиц" со снегом или снежными покровами (ср. гораздо позже в 108: "Сне - го - вей" и в 263: "Прохлада моя!").

1.8. В пространственном отношении героиня Цветаевой пребывает "В переулочках тех Игнатъевских" (4, 12, 28, 56). Как уже говорилось в 1.1., наименование "Игнатъевские" отсылает в сверхъ-

естественное, запредельное, буквально - 'не родившееся', что позволительно читать как 'извечное', 'не тварное', 'не сущее', а его связь с латинским ignis, означающем не только 'огонь', но и 'молния' и 'огонь плоти' (как в плане эротическом, так и в плане болезненного жара), вписывает в представление о "переулочках" признаки 'жгучести', 'соблазна', 'болезни'. "Переулочки Игнатъевские" являли бы собой, следственно, некий 'молние-жгучий' локус, вполне согласующийся с 'громоносным' характером его обитательницы (см. 1.4. и 1.7.).

Что же касается "переулочков", то теперь они обнаруживают нечто большее, чем только 'упрятанность'. В силу подразумеваемого в них признака 'застроенности', 'лабиринтности' они - воплощение так называемого подземного царства смерти. Но без строгой локализации, ибо такое царство может находиться как под землей, так и в облаках. Существенно другое, то, что, как правило, в распространенных народных представлениях оно получает вид гор, пещер, жилищ, степ, крепостей, городов и т. п., то, что там обитают демонические силы, похищающие и заковывающие носителей животворящих стихий природы (небесную воду, небесные громы и молнии и т. п.), и то, что оно господствует над миром в период приостановки природного вегетативного годового цикла, т.е. осенью-зимой.¹⁴

1.9. На открывающемся мифологическом уровне Цветаевская героиня оказывается, таким образом, владычицей преисподней, царства смерти, а в иных терминах - зимнего состояния мира. Совратительное же уговаривание Героя Сводней "Попытай молодецка счастьяца В переулочках тех Игнатъевских!" (11-12) - что иное как зазывание его в мертвое царство, соблазнение смертью.

Однако сущность этого Героя пока никак не раскрывается. На основании его речи-вопросов и на основании даваемых ему Сводней 'инструкций' как себя вести, можно только сказать, что он прямодушен, простоват, бесхитростен, богобоязнен (9-10, 29-32. 53-55, 67-68). Но если учесть мифологический уровень и фольклорные сюжеты, то этот Герой должен быть того же ранга, что и героиня, и являть собой противоположное ей начало (часто скрытое под внешней нерасторопностью, как, например, в случае Ивана-дурачка).

Это значит в конце концов, что он, по крайней мере потенциально, - соответствие Громовника, которого она пытается заполнить, и который в свою очередь должен победить ее, разрушить

царство смерти и высвободить заколдованные ею животворящие стихии. Цветаева, конечно, решает этот архисюжет по-своему, но разбирая ее поэму никак нельзя его игнорировать.¹⁵

- 2.0. 13 Две колдобины. Пень.
 14 Развалённый плетень,
 15 Без следочку - да в темь,
 16 Всех окошечек - семь.

 17 Пока дома сидишь - подумывай,
 18 А шестое пройдешь - послеживай:
 19 С бережочку рыбачка юная
 20 В полглазочку косит: не клюнуло-ль?

 21 Дунет - костром загарит,
 22 Плюнет - рублем подарит,
 23 Ох, башковит-красовит,
 24 Дальше - язык не велит!

 25 Оттого-то и в полглазочку-то
 26 Сверх крутого плеча покатится.
 27 На пустые слова не тратятся
 28 В переулочках тех Игнатьевских!

2.1. Картина выморочного, необитаемого места, а точнее - пути в потусторонний колдовской локус: путь без дороги ("Две колдобины. Пень"; "Без следочку") и в никуда ("в темь"); жилище - не жилое ("Развалённый плетень"), "окошечко" же - не окошечко, а некая акватория (подразумеваемое равенство 'из седьмого окошка' = "С бережочку рыбачка юная В полглазочку косит").

2.2. "Пень" - не дерево, а знак срубленного или сломанного дерева, а в мифологическом плане - знак устраненной вертикали вверх, сообщения с верхом-небом.¹⁶ То же имеет место в случае "развалёного плетня", с тем, что он лишен не только вертикали, но и охранительной функции от внешнего опасного, смертоносного мира. На этом фоне "колдобины" и "темь" в состоянии голучить смысл 'провала, спуска, вниз', завершающегося "бережочком" и подразумеваемым 'акватическим локусом'. Традиционная длительность-далеконость пути исчисляется тут "окошками": "Всех окошечек - семь". В контексте 'провальной' лексики "окошка" тоже могут рассматриваться как 'провалы', а их линейная выстроенность в один ряд (ср. "шестое пройдешь - послеживай") приписывает им смысл очередных этапов 'спуска'.¹⁷ "Окошко" предполагает 'избу', некое помещение, откуда следовало бы, что спуск ведет через (или вдоль) семь локусов, семь сфер ("Всех окошечек - семь").

"Семь" - и мифологическое и чисто Цветаевское структурное число, покоящееся в основе мироздания. В других вещах Цветаевой это, например, исконное свойство ее лирического Я как мировместилца и как сплошного потока перевоплощений (ср. в "На самозависке -

я пришла домой..." - 13 мая 1918, СиП II, с. 21 - из цикла "Психея": "Я - страсть твоя, воскресный отдых твой, Твой день седьмой, твое седьмое небо"; семь змеиных шкур в "Здравствуй! Не стрела, не камень..." - 25 июня 1922, СиП III, с. 17: "Я сегодня в новой шкуре: Вызолоченной, седьмой!"), семь воздушных как семь сфер бытия и абсолютное священное "Семь" (в "Поэме воздуха" - весна 1927, СиП IV, с. 284: "Семь- heilige Sieben! Семь - в основе лиры. Семь - в основе мира"), семь небес и аналогичных им есмь покоев подземного царства (ср. в "Царь-Девушке" - 14 июля- 17 сентября 1920, СиП IV, с. 39: "Семь небес у Девы Чистой, у Царицы - семь покоев") и т. п.

Таким образом, данные "семь окошечек", предполагающие представление о 'избах', - несомненно, эквивалент "семи покоев" мертвого подземного локуса Цветаевской Царицы-смерти, тут именуемой "рыбачкой юной", и не исключено, что они также эквивалентны самой этой "рыбачке", т.е. что и она мыслится здесь как л о к у с.

2.3. Наименование "рыбачка" отсылает к акватическим демоническим существам типа народных русалок. Тем более, что 'косящий взгляд' и 'полуоткрытость глаз' ("В полглазочку косит") - не только признак игривости или соблазна, но и определение демонического статуса этого персонажа. С одной стороны, "В полглазочку" и "косит" - пограничное положение меж реальностью (жизнью) и потусторонностью (смертью), а с другой - признаки опасного, присущего демоническим силам (ср. возможность видеть 'опасение' в обрыве речи Сводни: "Ох, [...] Дальше - язык не велит!").

Ассоциация с русалкой определяет только пограничный статус героини, но не больше. Наименование ее "рыбачкой" показывает, что Цветаева руководствуется иными коннотациями и отсылает к народным представлениям грозных туч и гроз как рыбной ловли.¹⁸ Иначе говоря, "рыбачка" - вариант громовладычицы (см. 1.4. и 1.7.), а ее акватория - мертвая вода.

2.4. "Дунет" и "Плунет" (21-22) - здесь контаминация фольклорных коммуникативных формул "взглянет..." и "молвит..." и противокоммуникативных колдовских жестов (например, изгоняющих или заволаживающих хворь в заговорах).

"Костер", несомненно, продолжение предыдущей неявной жгучести-громоносности Ведуньи, а "рубель"- 'слюна' ("Плунет - рублем подарит") - предыдущей акватичности. В контексте громоносности "Плю-

нет" или 'слюна' вполне закономерно воспринимаются как соответствие дождя, а "Дунет" и особенно "костром" - как соответствие ветра-молнии. Однако данный 'дождь' - не влага, а "рубль" (вероятнее всего - золотой), т.е. некий отвердевший, застывший дождь, что значит, что это не столько дождь, сколько снег. При таком взгляде палящий "костер" - не что иное как соответствие жгучего мороза. Все это не снимает с Ведуньи ее обольстительной прелести, а только усиливает ее и приоткрывает истинную сущность Ведуньи как владычицы мертвого заво(мо)раживающего царства (см. 1.7.).

- 3.0. 29 А войти-то как? - Выходом.
 30 А речи-то как? - Выкрутом.
 31 А на што мне крестится?
 32 Все Христы-то где ж? - Вышедши.

 33 На плет-паутиночку
 34 Крестись без запиночки!
 35 Смекай, мол, детинушка,
 36 Своя здесь святынишка.

 37 Занавес-мой - занавес!
 38 Мурзамецкий мой отрез!
 39 Часть-рябь-слепь-резь!
 40 Мне лица не занавесь!

 41 Погоди, молодец, успеется!
 42 Чай не диво како под пологом!
 43 На князьке воронные голуби
 44 В ползобочка воркуют до-любви:

 45 Про белые плечи,
 46 Которых не смети,
 47 Про сладкие смеси -
 48 Потом не жалети...

 49 Про неги, про лести,
 50 Зеленые листья,
 51 Про яства - не ести,
 52 Орешки - не грызти.

 53 А еще, молодец, не тупиться!
 54 Али к чаше-идешь-причастьицу?
 55 Прямо в очи глядят, - не застытся
 56 В переулочках тех Игнатъевских!

3.1. Картина наоборотного демонического мира и заклинательная формула входа (37-40). На последней целесообразно остановиться, так как она вводит ряд существенных, развиваемых позже, смыслов.

3.2. "Отрез", будучи иным наименованием "занавеса", означает 'кусочек ткани'. Но, рифмуясь с "резь", субстантивированной отглагольной формой от 'резать', он выдвигает на первое место свою связь с 'отрезать' и в результате становится синонимом "занавеса"

по признаку 'резкого разграничителя', 'порога, границы' между двумя принципиально разными сферами бытия (а осторожнее - пространства).

3.3. "Мурзаметский", подобно упоминаемым позже "шемаханским парусам" (127-128), - разновидность тонких восточных шелков. Шелк же в Цветаевской поэтической системе занимает место предела истончения плоти, последней, так сказать наузы, сдерживающей бытие в неких обособленных очертаниях, предела, за которым сущность разрешается акватическим потоком (слезами, ливнем, ручьями и т. п. вечных внутренних вод), ¹⁹ происходит, как в "Поэме воздуха" (Сип IV, 282), "Старая потеря Тела через воду".

3.4. Все эти смыслы содержит в себе образ "занавес" - он граница между жизнью и потусторонним бытием. В частности, как в стихотворении "Занавес" (23 июня 1923; Сип III, 83), он - 'водопад', 'пена', 'пламя', 'хвоя', 'радуга' и 'Сновиденный лес' "Сонных снадобий, трав, зерн...", т.е. сфера забвения, забытья. Более того: занавес - вариант Цветаевского "Я" и граница, за которой решается судьба ее "Ты", разыгрывается самый глубокий Цветаевский сюжет: "занавес" - я"; "Я скрываю героя в борьбе с Роком, Место действия - и - час".

3.5. В этом контексте форма "Занавес-мой" (37) вводит тождество Сводни, Ведуньи и авторского "Я" и сообщает им статус локуса, иной, глубинной формы существования мира. На формальном уровне это единство выражено полной неопределенностью субъекта речи: до стиха 42 речь исходит как бы только от Сводни, стихи 43-52 можно читать как исходящие от внешнего повествователя, но тут же (53-56) опять подхваченные Сводней, а стихи 61-64 без всякого дедимитатора являют собой 'внутреннюю' речь самой Ведуньи. ²⁰

3.6. В этом же контексте заклятье "Мне лица не занавесь!" (40) - предотвращение опасности остаться по стороне оформленной материальной жизни, остаться обособленной ипостасью. ²¹ Не исключено также, что тут имеется ввиду и древнеславянский брачный обычай: девушка, на голову которой удавалось парню набросить платок, становилась его женой. ²² Тогда это заклятие говорило бы о том, что Герой заманивается под полог не с брачной целью.

3.7. Имитирующее магическую заумь "Часть-рябь-слепь-режь!" (39) - вовсе не бессмыслица, хотя не все ее компоненты вычитываются из данного контекста. "Часть-", подобно форме "режь", - от-

глагольное существительное от 'частить', которое одинаково ассоциируется как с 'дрождью', так и с 'дождем'. Последнее очевидно: это - экспликация акватической потенции "занавеса" и "мурзамецкого" 'шелкового' "отреза", еще более явственная в форме "-рябь", означающей волнующуюся водную поверхность. 'Дрождь' же получит свое развитие несколькими стихами позже в виде "лихоманки" (62, 71-72), "зноби" (70) и эротической внутренней напряженности (64: "В теле жилочки гудут!").²³

"-Рябь", сохраняя в себе смысл 'дрожи' и 'воды' (ср. пляску Царицы в "Царь-Девице" - Сип IV, 62-63: "Та - рябь рябит, Плечьми дрожит. [...] Та - пруд-река, Колеблет бока. [...] Ой, рябь! Ой, зыбь! Ой, жар! Ой, хлад!"), подводит к следующему компоненту "-слепь" своей связью с 'рябить в глазах' или 'частить в глазах', означающих 'терять четкость очертаний' и 'терять способность четкого видения', 'слепить, резать глаза'.

"-Резь!" - 'боль', но и 'резка', а после "-слепь" - 'боль в глазах от ослепительного света'.

В итоге вся эта формула "Часть-рябь-слепь-резь!" - формула ознобного обморока, отключения от мира сего, в одном плане, а в другом - формула Цветаевского 'за-занавесного', потустороннего континуума: от предельно истонченной плоти-ткани ("Часть-" как "отрез"='шелк'="занавес") через акватический поток до ослепительного света и не-бытия.²⁴

3.8. Воркующие "воронье голуби" (43) с их локализацией "на князьке" как на стыке двух противоположных царств, т.е. царства жизни и царства смерти, - соответствие мифологических молние-громоносных птиц, гнездящихся по краям туч, которые либо спроваживают живой небесный огонь на землю (в частности, опекая домашний очаг), либо предохраняют человеческое жилище от грозной стихии огня.²⁵ Но Цветаевские "голуби" - "воронье" (т.е. темные) и воркуют "В ползобочка", что можно читать как промежуточное полуактивное неразбуженное состояние небесной громоносной стихии. А выбор "голубей", вместо более нейтральных "птиц" либо вещей и так же громоносных "воронов", подключает весь этот образ к представлению о нежной небесной любви и о противостоящем ей губительном коварном соблазне Ведуньи (явствующем из предупреждений в 45-52).

Факт же, что предупреждения голубей адресованы Герою (ср. еще в 87-88 слова Ведуньи, обращенные к нему же: "Голубей вверху

Не слушать"), свидетельствует о его причастности к общему с голубями громоносному небесному началу (см. 1.9.; ср. еще в 31-32 его христианскую приверженность).

Предупреждения голубей построены по образцу сказочных доброжелательных советов-запретов, несоблюдение которых влечет за собой гибель героя: оцепенение, забвение, сон, смерть (попутно отметим, что "зеленые литья" в 50 и "орешки" в 52 выводятся из "занавеса" как 'леса' "Сонных снадобий, трав, зерн...", а "сладкие смеси" в 47 из акватических свойств того же "занавеса" - см. 3.4. и 3.7.).

3.9. Обращение "молодец" (ср. 1-2, 11, 35 и 41) и весь лексический и синтаксический строй стихов 53-56 демонстративно повторяет уговаривание Сводниной речи (ср. 11-12 и особенно 27-28). В случае Сводни "А еще" продолжает ее подсказки и фактически должно следовать после стихов 41-42, но синтаксически оно уместно и после голубиного перечня запретов, особенно ввиду формальной тождественности отрицаний (ср. "не смети", "не жалети", "не ести", "не грызти" и потом - "не тупиться!", "не застяться [...]!" с убеждающе-приказательными интонациями помеченными восклицательными знаками). Это значит, что здесь состоялся превратный перехват голубиного предупреждающего воркованья и его поддельное продолжение Сводней. Совет-требование глядеть "Прямо в очи" (55) покоится в свою очередь на фольклорном запрете смотреть в глаза чудовищу, ибо такое смотренье наиболее опасно и губительно для героя.²⁶

4.0. 57 Уж как плотно-на плотно
 58 Те платки запахнуты!
 59 Яблочками, яхонтами
 60 Улецает, шахматами.

 61 (От моих горячих губ -
 62 Лихоманочки идут!
 63 От моих горячих губ -
 64 В теле жилочки гудут!)

 65 Шахматами, яхонтами...
 66 Уста мои сахарные,
 67 Совсем еще матушкиным
 68 Молочишком пахнете!

 69 (Разумяниста моя
 70 Знобь-Тумановна!
 71 Лихоманочка моя
 72 Лихомановна!)

4.1. Субъект речи размыт до неопределенности, особенно в случае стихов 57-60. Это слова могут принадлежать как внешнему повествователю (тогда с оттенком изумленно-тревожной интонации), так

и Сводне (тогда с оттенком разжигающим любопытство Героя). Но самое существенное, что и в одном и в другом случае они передают также впечатление Героя и определяют его как **в о ш е д ш е г о** и **в з г л я н у в ш е г о**.

Вместо "В белохрущатых громких платьицах" (3) Ведунья видится теперь Герою плотно закутанною в платки. Первый образ - соблазняющее описание Ведуньи Сводней, этот - фактически представший перед Героем. Будучи обликами Ведуньи они не противоречат друг другу, а всего лишь указывают на отдельные ее свойства. Первый - на громоносность. Второй - на смертоносное начало: закутанность-запахнутость - признак связанности и, этим самым, смерти (см. 1.6.); кроме того "платки" - признак зрелости-старости (в отличие от прежних "платьиц" - признака юности; ср. 1.5.) и намек на погребальную пелену (ср. позже в 223-226, где речь идет о поминальных льнах, и 305, где говорится о саване).

4.2. Аналогичная семантика стоит и за набором Ведуньиных "уещений"-соблазнов. Перечисление одним залпом яблок, яхонтов и шахмат, конечно, призвано создать впечатление недоступного разуму магического действия, но тем не менее оно удержано в рамках строгой логики, а не поверхностная имитация. Все три "уещенья"-соблазна равноценны, одноранговы, с явно снятыми категориальными различиями между ними, что еще прочнее увязывает их с демоническим подземным миром.

4.3. "Яблочки" - символ губительной страсти и опасного для героя запретного смертоносного плода. В частности, попав в один ряд с "яхонтами"-камнями, они уже не могут читаться как сказочные молодильные яблоки, а как яблоки мертвые;²⁷ попав же в однородный ряд с "шахматами", они не столько "яблоки" сколько хитроумная игра, коварный подвох.

4.4. "Яхонты" - опасные обманчивые подземные самоцветные камни. Функционируя как украшения, они могут ассоциироваться тут еще и с ожерельем как атрибутом скованности, связанности-смерти.²⁸ Принадлежа земле, миру подземному, они включают в себя представление о 'глубине' (ср. в 292: "Глыбь-Яхонтовна") и могут читаться как противоположный полюс "яблок", ассоциирующихся с "раем" и через него с 'высью' (ср. 73-78). "Яблоки" и "яхонты" образовывали бы в этом случае вертикальную ось мироздания, но внутренне не дифференцированную: и 'глыбь' и 'высь', и 'подземный мир' и 'рай'

- проявления одного и того же потустороннего мира, а их мнимое различие имеет своей целью только передать представление о его беспредельности (ср. в 290-293 объединение в недифференцированную "Лазорь" всех мнимых пространственных стратификаций: "Высь-Ястребовна, Зыбь-Радуговна, Глыбь-Яхонтовна: Лазорь!").

4.5. "Шахматы", в свою очередь, - игра, которая и в случае более типичных для фольклора карт, предполагает или игру некоей высшей силы судьбами фигур-людей или же игру с самой этой силой, т.е. с судьбой, с собственной жизнью-смертью, с вечностью.

В поэтической системе Цветаевой игра и шахматы устойчиво соотносятся с представлениями о плутовстве, о деноническом начале, о смерти. Ср. хотя бы следующие контексты: "Пятистишие" (1919; Сип II, 267) -

Решено - играем оба,
И притом: играем разно:
Ты - по чести, я - плутуя.
Но при всей игре нечистой,
На смерть заиграюсь - я.;

"Поэма горы" (1 января - 1 февраля 1924; Сип IV, 163), где гора

Еще говорила, что это демон
Крутит, что замысла нет в игре.;

"Поэма конца" (1 февраля - 8 июня 1924; Сип IV, 175 и 180) -

- Так первая? Первый ход?
Как в шахматы, значит? Впрочем,
Ведь даже на эшафот
Нас первыми просят...

[...]

Так смертники ждут расстрела
В четвертом часу утра

За шахматами... Усмешкой
Дразня коридорный глаз.
Ведь шахматные же пешки!
И кто-то играет в нас.

Кто? Боги благие? Воры?
Во весь оком глазка -
Глаз. Красного коридора
Лязг. Вскинутая доска.

[...]

...По сим тротуарам в шашку
Прямая дорога: в ров

И в кровь. Потайное око:
Луны слуховой глазок...

Факт, что в "Переулочках" шахматами "улещает", т.е. инициирует шахматную партию, Ведунья, в приведенном контексте однозначен: Ведунья - рок, смерть. Контекст "Поэмы конца" с его 'коридорно-

тротуарной' трактовкой шахмат и шахматной доски позволяет видеть аналогичную подспудную связь между "шахматами" и "переулочками" а также между "шахматами" и "занавесом" ("Вскинутая доска" в "Поэме конца" - не только конец партии, но и открывающийся ход в смерть).

В самой же поэме "Переулочки" появление соблазнительных "шахмат" мотивируется как исходной задачей Героя (стихи 1-4 с их намеком на формулу "Поди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что" - см. 1.1.; стих 11: "Попытай молодецка счастьяца"), так и глубинным смыслом Цветаевского "занавеса", скрывающего за собой "героя в борьбе с Роком, Место действия - и - час" (см. 3.4.).

В отличие от "Поэмы горы" и "Поэмы конца", где некие высшие силы ("демон"; "Боги благие? Воры?") играют героями-"пешками", здесь игра в шахматы передана самим этим героям (как в "Пятистишии"). А это значит, что эти герои возведены тут в ранг наивысших сущностей, что она происходит в сфере запредельного и что эта игра есть архисюжет, а не его производный вариант более низкого уровня (т.е. не его разыгрывание - ср. постоянные усилия героев "Поэмы горы" и "Поэмы конца" интерпретировать происходящее с ними в терминах архисюжета и видеть во всем реплики высшего, тогда как "Переулочки" в такой перекодировке уже не нуждаются, что и производит впечатление их невнятности, их "заумного характера").

Поднимаясь на уровень своего архисюжета, Цветаева, вероятнее всего подсознательно, т.е. как исконный носитель культуры,²⁹ поднимается одновременно на уровень культурного архисюжета и, не повторяя его, во многом с ним совпадает. Так, упоминание "дуба" (8), "яблочков" и рядом с последними "шахмат" - отнюдь не имитация народности и не подделка колдовской "зауми", а однородный ряд взаимозэквивалентных овнешнений идеи 'мирового древа' или 'древа познания'. "Шахматы" подключаются к "яблочкам" и по признаку 'соблазна' (как игра), и по признаку 'познания' (как интеллектуальная игра), и по признаку 'универсальной модели мира': во многих архаических представлениях шахматы - соответствие мирового дерева, с одной стороны, и с другой - соответствие исходного поединка черного и белого, женского и мужского, смерти и жизни.³⁰

И последнее замечание. Если согласиться, что "яблочки" и "яхонты" образуют вертикальную ось мироздания (см. 4.4.), то в "шахматах" позволительно усматривать ее горизонтальную проекцию,

плоскость, на которой разыгрывается основной сюжет. Вряд ли случайно в стихе 65 Цветаева вводит обратную последовательность: "Шахматами, яхонтами...".

4.6. Учитывая все изложенные коннотации, естественно заключить, что за такой последовательностью стоит намек на проигрыш Героя, на то, что он поддался соблазну и заманивается теперь в глубь ("яхонты" как соответствие 'глубины' - см. 4.4.) и увлекается в бесконечность (ср. вместо подразумеваемых под многоточием "яблочек" обрыв и переход к сладострастному губительному поцелую, уводящему в "рай", т.е. ввысь). Отсюда, по всей вероятности, сюжет основной части поэмы построен не по принципу борьбы противостоящих начал, а по принципу увода-пути.

4.7. Стихи 61-72, за исключением, пожалуй, стиха 65, - речь Ведуньи. Стих 65 же можно читать и как рече-действие Ведуньи, завершающееся поцелуем, и как чисто нарративный, и, наконец, как ставящий на точку зрения Героя (но тогда следовало бы ожидать и его противодействий, но это едва ли оправдывается дальнейшим ходом поэмы).

Графическое (пунктуационное) оформление данной речи разбивает ее на два параллельных (одновременных) уровня. Если стихи 66-68 могут расцениваться как произносимое вслух и слышимое, то взятые в скобки 61-64 и 69-72 - как подразумеваемое под "улещениями", т.е. как неслышимое, как произносимое или знаемое про себя. Такое удвоение дает полный, стереоскопный, образ Ведуньи: показывает ее как с внешней, обманчивой стороны (57-60, 65-68), так и с внутренней, истинной или сущностной. За таинственной "закутанностью" (57-58) и заманчивыми "улещениями" (59-60) стоит буквальная заманчивость: автонаименование Ведуньи "Лихоманочка" содержит в себе 'манить=лгать, обманывать, заманивать', с одной стороны, и 'манья'=привидение в виде старой тщедушной женщины³¹ (ср. второе наименование Ведуньи в 70: "Тумановна"), и "лихо-", указывающее на ее злонамеренность, на ее вредоносность. Но это не все.

4.8. "Лихоманочка" (62, 71-72), "Знобь" (70), 'жар губ' (61, 63) и 'разрумянистость' (69) - признаки и опасного болезненного состояния (лихорадки), и предельно напряженной эротической страсти (61, 63: "От моих горячих губ" = от их прикосновения-поцелуя; и подразумеваемый поцелуй в 66-68). Серия "Лихоманочки" (62), "Знобь" (70) и "Лихоманочка моя Лихомановна!" (71-72) может, ко-

нечно, читаться как набор синонимов, отображающий колдовское бормотанье ("урчбу" в 10), но она отнюдь не произвольна, а подсказана Цветаевой народными верованиями.

Согласно последним, существует девять или двенадцать демонических сестер-лихорадок, которые обычно сидят в снежных горах или подземных адских вертепах и, выходя оттуда к весне, с началом оттепелей, они при помощи всяческих уловок - в частности прикидываясь целующими девами - завладевают людьми и начинают их трясти, ломать, жечь и т. п. Они имеют свои имена: 1 - Трясея, Потрясуха, Трясца; 2 - Огнея; 3 - Ледея, Озноба, Знобея; 4 - Гнетей; 5 - Грудей; 6 - Глухей; 7 - Ломей; 8 - Пухлей; 9 - Желтей; 10 - Корчей; 11 - Глядей; 12 - Огнеястра, Невей (от нава=смерть или навье=мертвец). По материалам Афанасьева "Невей (мертвящая) - всем лихорадкам сестра старейшая, п л я с а в и ц а, ради которой отсечена была голова Иоанну Предтечи; она всех проклятье и если вселяется в человека - он уже не избегнет смерти".³²

В этом контексте стихи "От моих горячих губ - Лихоманочки идут!" (61-62) могут теперь читаться как указание на то, что данная Ведунья соответствует самой главной лихорадке - Невее. Ср., в частности, множественное число лихоманок исходящих от ее губ, а потом, в стихах 205-206, упоминание двенадцати мук; кроме того не исключено, что в формуле "не вемо-што" (стих 1), играющей роль эквивалента табуированного имени, заанаграммировано именно имя Невей, еще более явственно проступающее в стихе "А - и - вей!" (74).³³

Еще отчетливее сущность Ведуньи как олицетворения превратной сладострастной Невей-Смерти раскрывается при помощи патронимов насылаемых ею лихорадок: "Знобь-Тумановна!" (70) связывает Ведунью с туманом, т.е. морбкой или мброком, а этим самым - со смертью,³⁴ а "Лихоманочка моя Лихомановна!" (71-72), особенно ввиду тавтологии, - с лихорадкой как таковой, с ее исконной 'лихоманной' сущностью.

4.9. На событийном же уровне "Знобь-Тумановна!" и "Лихоманочка моя Лихомановна!" - уже не столько персонажи или ипостаси Ведуньи, сколько состояние, в которое ввергнут Герой: состояние всеобъемлющего помрачительного озноба-соблазна (63-64: "От моих горячих губ - В теле жилочки гудут!"; 69-70: "Разрумяниста моя Знобь-Тумановна!"). Иначе говоря, путь Героя завершается в этой части поэмы состоянием знобящей смертоносной страсти.

- 5.0.
- 73 А - и - рай!
 74 А - и - вей!
 75 О - би - рай!
 76 Не - ро - бей!
- 77 Яблок - яхонт,
 78 Яблок - золото.
 79 Кто зачухнет -
 80 Про то знато.
- 81 Яблок - леть,
 82 Яблок - ласть.
 83 Рук за пазуху
 84 Не класть.
- 85 Зорким - слепость,
 86 Чутким - глухость.
 87 Голубей вверху
 88 Не слухать.
- 89 Робким - плеть,
 90 Дерзким - ласть.
 91 Глазком яблочка
 92 Не красть!

5.1. Построенный по образцу колдовского заговора "соблазн [...] 'яблочками'" (Сип II, 380). Стратегия соблазна здесь очевидна: захваливание "яблока" (73: "А - и - рай!"; 77-78: "Яблок - яхонт, Яблок - золото"; 81-82: "Яблок - леть, Яблок - ласть"), подталкивание и подбадривание к действию, т.е. взятию "яблока" (75-76: "О - би - рай! Не - ро - бей!"; 89-90: "Робким - плеть, Дерзким - ласть") и сиюминутные, разжигающие страсть, воздерживающие и подталкивающие двусмысленные приостанавливания запретами (83-84: "Рук за пазуху Не класть"; 91-92: "Глазком яблочка Не красть!"). Колдовской же, заклинательный характер этого соблазна состоит в завораживании или отключении чувств, связывающих Героя с реальностью: зрения (85: "Зорким - слепость"), слуха (86: "Чутким - глухость") и соображения, рассудка, трезвости ума (87-88: "Голубей вверху Не слухать", где "слухать" не столько 'слушать', сколько 'внимать', 'поступать согласно их советам' - ср. 45-52: "не смети" прикоснуться к белым плечам, сладким смесям; "не ести" явств, "не грызти" орешков).

5.2. Скандированные "А - и - рай!" (73), "О - би - рай!" (76) и пятикратное упоминание "яблока" (77, 78, 81, 82, 91) однозначно вводят смысл 'рая', 'райского сада', райских яблонь и яблок (рифмованный слог "рай!" в 73-75; "О - би - рай!" совпадает с глаголом 'обирать' = 'снимать с деревьев плоды') со всеми их библейскими и фольклорными коннотациями, кстати, отчетливо экспо-

нирующимися в стихах 77-80, где указывается на связь яблоч со смертью и жизнью (с фольклорными "мертвыми" и "молодильными" = 'оживляющими' яблоками: "Кто зачахнет - Про то знато"), и в стихах 81-82, где в свою очередь доминирует связь с соблазнительной, эротической семантикой яблоч ("Яблоч - лесть, Яблоч - ласть", где "ласть" восходит к 'ластить' = 'ласкать, улещать'; сюда же можно отнести и второй смысл в словах "Кто зачахнет" 'любовой тоски' и вписываемый поэтому в "яблоч" смысл привораживающего средства; ср. еще в "Царь-Девине" - СиП IV, 64: "Плоть ли бабья - ай Просто яблонь-май? Бабья пазуха - Али Божий рай?"). И тем не менее все это только основа для более "Цветаевских" категорий 'рай' и 'яблоко'.

5.3. 'Рай' здесь не только некий локус, но и состояние вменяемое Герою и наводимое на него. Ср. возможность прочтения инициального "А - и - рай!" как повелительной глагольной формы в контексте трех остальных явно глагольных форм.

"А - и - вей!" - вводит представление о 'ветре-воздухе'. Если это повелительный глагол, то он может читаться двояко: как превращение Героя в пневматическую струю, в лишаемую тела душу (иначе: тут имело бы место отвеивание души от тела, соглашающееся со смыслом сбора плодов в "О - би - рай!");³⁵ как эквивалент глагола "О - би - рай!", т.е. 'вея отряхивай, колоти яблоки' (ср. дополнительно наличие вычлененного слога "бей" со смыслом 'колотить, обивать' в "Не - ро - бей!"). Если же это существительное, то оно может читаться как мужской вариант 'невей' или 'навья', т.е. обитателя потустороннего мира, царства умерших.

Так или иначе, данный "рай" содержит в себе все признаки народного ирия - потустороннего локуса душ усопших. А если Герой здесь и не некто погибший, то во всяком случае принципиально отключаемый от своей физической телесной формы бытия и погружаемый в состояние забвения (ср. 85-88).

Если же учесть Цветаевский контекст и многоступенчатость ее мироздания (ср. в "Новогоднем" - 7 февраля 1927; СиП IV, 276: "Не один ведь рай, над ним другой ведь Рай? Террасами?"), то данный "рай", особенно при наличии формы "-вей", позволительно читать как соответствие первой степени отсечения от земного бытия, первой степени смерти.³⁶

Как "рай" - иносказательное имя первого состояния смерти, так

"яблок" - иносказательное имя наиболее поверхностной сущности Ведуньи: прельщающей Героя "лестью" и "ластью" (81-82, 90). Хотя уже и здесь просвечивает ее более глубокая вторая сущность: коварный обман-соблазн, подразумеваемый под лестью, и змеиное пагубное начало, кроющееся под "ластью", где из-за необычности усеченной формы на первое место выдвигаются ее связи не столько с "ластить" = "ласкать", сколько с "ластить" = "конопатить", т.е. с лодочным делом, а этим самым с женским началом и смертью, а с другой стороны - с "ласть" = "лапа" (чаще всего передняя) водного животного, морского зверя.³⁷

- 6.0. 93 Как за праву-то рученьку -
 94 Хлѣст да плѣск!
 95 Вместо белой-то рученьки -
 96 Ящеров хвост!
- 97 Как за леву-то рученьку
 98 Схватит - хляст!
 99 Ошалелой гадюченькой
 100 В левый глаз!
- 101 Пояском через плечико
 102 Хочет - клек:
 103 Раю-райскою реченькой
 104 Шелк потек.

6.1. Первый поединок Героя с Ведуньей или, по словам Цветаевой, первая попытка разрушения чар (Сип II, 381). Справиться с Ведуньей Герою, естественно, не удастся: она видоизменяется, превращаясь в "реченьку" (103-104), и увлекает за собой Героя еще дальше, на более глубокий уровень бытия (или, точнее, - небытия).

6.2. Превращение Ведуньи в "ящера" и "гадюченьку" (96, 99) закономерно: это одна из ипостасей властительницы мертвого царства (ирия, "рая") и соблазнительного "яблока" (ср. 82: "Яблок - ласть" и 5.3.). Так же закономерно, хотя на первый взгляд и менее очевидно, ее превращение в "реченьку", в акватический поток.

6.3. На уровне стиховой фактуры "реченька" подготовлена прежде всего троекратным повторением "рученьки" (93, 95, 97) и сопутствующими звуковыми характеристиками 'вплеска': "Хлѣст да плѣск!" (94; ср. еще 122: "Рыбка - плѣск"), "хляст!" (98), "клек" (102).

На лексическом уровне "реченьке" предшествуют: "С бережочку рыбачка юная" (19), "плюнет" (22), "Занавес-мой [...] Мурзамецкий" и "Часть-рябь-" (37-39; см. 3.3., 3.4., 3.7.), "сладкие смеси" (47), "Али к чаше-идешь-причастьицу?" (54), "Знобь-Тумановна!" (70), "Яблок - ласть" (82; см. 5.3.), "плѣск!" (94), упоминание

"молочишка" (68) и морфема "-рай" (73, 75, 103; о ее связи с водой см. 8.6.).

На уровне фольклорных коннотаций "реченька" может мотивироваться как упоминанием "платьиц" (3), так и "платков" (58), которые обычно трансформируются в сказочном мире именно в водную стихию.

6.4. Но самый существенный здесь, конечно, уровень мифологических коннотаций. Разбор стихов 3-12 показал, что Ведунья является собой владычицу подземного царства, похищающую и порабощающую животворящие силы природы, т.е. небесные громы и небесную воду. В этом смысле она равносильна космическому похитителю громов и вод известному во всех индоевропейских мифологиях под видом Змея. Поэтому было бы более странно то, если бы данная Ведунья не обнаружила своей змеиной и акватической сущности, нежели ее трансформация в "ящера", "гадюченьку" и "реченьку", которые только последовательно поднимают ее на все более универсальные уровни.

Тот же разбор стихов 3-12 позволял предположить, что данный Герой должен быть каким-то образом соотнесен с самим Громовержцем. Теперь это почти уже очевидность: Ведунья шелк-науза проливается водой в момент удара "пояском", т.е. в момент соответствующий громовому удару³⁸ - "Пояском через плечико Хочет - клек: Раю-райскою реченькой Шелк потек" (101-104). Удар, правда, еще не состоялся ("Хочет", но - "клек"), Герой только замахнулся, а Ведунья успела обернуться "Раю-райскою реченькой", т.е. принять ипостась соблазнительных потусторонних вод.

6.5. Такой поворот сюжета проливает определенный свет на интенцию Цветаевой. Ведунья, в отличие от Змеев в сказочных поединках, ведет себя, так сказать, пассивно, она только изворачивается и этим самым провоцирует активность ('разжигает') своего противника, вынуждая его выявить свою сущность и увлечь за собой. Забегая вперед, скажем, что собственную активность она проявит лишь после второго поединка (со стиха 207).

- 7.0. 105 А - ю - рай,
 106 А - ю - рей,
 107 Об - ми - рай,
 108 Сне - го - вей.

 109 Чеснок - яблочку
 110 Неровня.
 111 Аю-рашки
 112 Раевна.

7.1. Стихи 105-108 построены по принципу переназывания, что ведет к сплошной синонимии лишь с минимальной внутренней смысловой градацией. Если "рай" предполагает, как уже говорилось, потусторонний локус душ усопших, то "А - ю - рай" и "Об - ми - рай" разнятся лишь очевидностью их связи со смертью и еще, быть может, степенью заговаривания или погружения Героя Ведуньей в смертное состояние.

"А - ю - рей" ввиду затемненности морфемы "А - ю -" заставляет доминировать морфему "- рей" и читать ее как повелительную глагольную форму от 'реять', которое значит: "Плавно стремиться, быстро нестись или течь, лететь, падать",³⁹ а также 'плыть, валиться, погружаться'. Это значит, что "А - ю - рей" родственно "Об - ми - рай" из-за общности признака 'впадать в (бесчувственное, бессознательное состояние') и родственно форме "Сне - го - вей", где сочетаются оба признака движения: падения (по связи со 'снегом') и парения (по связи с вычлененным "- вей", напоминающим о стихе 74 "А - и - вей" и этим самым включающим ассоциацию с 'веять' и, что уже отмечалось в 5.3., с 'навьем').

Короче говоря, здесь осуществляется очередное заклинание Героя, погружающее его в обморочное - "Об - ми - рай" - и, так сказать, зимне-сонное, 'замороженное' состояние - "Сне - го - вей", где кроме связи со снегом слоговая разбивка предполагает еще и связь слога "Сне -" со сном.⁴⁰

7.2. Помня о "белохрустатых громких платьицах" Ведуньи (3; см. еще 1.7.) и о возможности читать "Знобь-" (70) не только как 'жар', но и как 'холод', в форме "Сне - го - вей" (108) правомерно видеть заклинание Ведуньей громоносной стихии. Кстати, кроме 'снега' имеются здесь и другие отсылки к мифу о Громовнике.

С одной стороны это созвучие "А - ю - рай, А - ю - рей" (105-106) с именем Юрия (Егория, Георгия), получившего в народной традиции основные признаки прежнего бога-громовника и олицетворяющего животворящие силы весенней природы.⁴¹ С другой - чеснок (109-110: "Чеснок - яблочку Неровня"). Чеснок - оберег, средство отпугивающее всякую нечистую силу и лишаящее действительности колдовство ведьм. Это толкование чеснока покоится на более древнем: на его связи (также этимологической) с небесным огнем, жаром, почему он используется часто как средство предотвращающее удар молнии, и со змеиной травой, в частности называемой Егорьево копые, которая

предохраняет от укуса змеи.⁴²

7.3. Цветаевское противопоставление 'чеснок - яблочко' имеет также, несомненно, и эротический характер и являет собой вариант более фундаментального противопоставления 'мужское начало - женское начало'. В частности, оно оправдывается мифологическими коннотациями яблока как соблазна идущего от женского начала, с одной стороны, и с другой - связи чеснока с мужским началом, с фаллусом (ср. известный славянский обычай пить пиршественный напиток прежде положив в него чеснок и окунув мужской детородный орган).⁴³

7.4. Сюжетно "Аю-раюшки Раевна" (111-112) выражает превосходство (так сказать, победу) "яблочка" над "чесноком" или Ведуньи над Героем. Семантически - перевес губительного женского начала с доминантой смысла 'смерть'. Рифмовка слога "- рай" в "А - ю - рай" и "Об - ми - рай" теперь однозначно связывает "рай" с корневым 'мир' в 'обмирай' и этим самым со смертью, вследствие чего "Раевна" включает в себя все предыдущие смыслы графемо-морфемы "- рай" : губительного женского соблазна, пагубной страсти, блаженства и смерти, падения-парения (соответственно переключке '- рай : - рей').

- 8.0. 113 Речка - зыбь,
 114 Речка - рябь,
 115 Рукой - рыбоньки
 116 Не лапь...
- 117 Не то на кривь,
 118 Не то на бок
 119 Раю-радужный
 120 Кораблик.
- 121 Речка - хлип,
 122 Рыбка - плёск.
 123 От всей рыбоньки -
 124 Лишь хвост.
- 125 Уж и странствьице -
 126 Любота для глаз!
 127 Шемаханские
 128 Паруса у нас!
- 129 (Что за дурость-така-соплячество
 130 Башкой русою в юбки прятаться?)
- 131 Райской слюночкой
 132 Между прочих рек
 133 Слыву, - вьюношам
 134 Слаще, бают, нет.
- 135 (Шепоточки-мои-смеюнчики,
 136 Сладкослюнчаты, сладкострунчаты!)
- 137 Как за те шепота -
 138 Брыком-ревом душа,
 139 Как за те шепота -
 140 Тыкуши ревом бают!

- 141 На корме воронные голуби
 142 В ползобочка воркуют до-люби:
 143 Про ребра, про десны,
 144 Голодную весну,
 145 Про лен-тот-нечесан,
 146 Поклон-тот-непослан.
 147 А на што нам лен,
 148 Зелена башка?
 149 Твой земной поклон -
 150 В широки шелка:
 151 Кланяйся,
 152 Кланяйся!
 153 Под расчесочку
 154 Подставляй ленок,
 155 Чтоб и спросыпу
 156 Не сказал сынок:
 157 К маменьке,
 158 К маменьке!
 159 Река - радужну
 160 Широту струит.
 161 Видишь - матушка
 162 На лужку стоит:
 163 Кланяйся,
 164 Кланяйся!
 165 Еще кланяйся
 166 На восток-ковыль.
 167 Волеваньице,
 168 Дорогая быть -
 169 С памяти!
 170 С памяти!

8.1. Семантически тема плавания и тема лодки присутствовала уже в стихе 106: "А - ю - рей" (см. примечание 39), а тема зыбкости и кораблика - в подражательности колыбельному убаюкиванию стихов 105-106 и 111-112. Но теперь они выведены на событийный уровень - в виде плаванья-паренья на радужном кораблике (119-120) по радужной реке (159-160). Смысл этого "странствьица" (125) очевиден: оно не что иное как вариант мифологического перевоза души по водам мертвого загробного царства, по реке забвения (169-170). Однако, если присмотреться внимательнее, здесь имеет место нечто более существенное, чем только поверхностная потусторонняя переправа души.

8.2. В первую очередь бросается в глаза новая метаморфоза Ведуньи. Она давно уже не "яблочко" и не 'змея', а "речка", "рыбонька", "кораблик" и "райская слюночка", т.е. акватическая стихия.

Мотив "рыбки" и "слюнки" продолжает семантику разжигающего соблазна и сладострастия (запрет в 115-116: "Рукой - рыбоньки Не лапь..."; поддразнивание в 122: "Рыбка - плёск"; увиливание в 123-124: "От всей рыбоньки - Лишь хвост"; вожделение плоти в 131: "Райской слюночкой" и намек на брачанье в 133, где "вьюноши" означает не только юношу, но и первую брачную весну).⁴⁴ Как и прежде, соблазн этот губителен: "плёск" рыбоньки хвостом (122-124) отсылает к народным суеверьям, согласно которым это знак скорой смерти рыбака;⁴⁵ "слюночка" же, да еще "Между прочих рек" (131-132) - сущность подземных вод, 'мокрота' со всеми ее демоническими коннотациями как в мифологии, так и у самой Цветаевой.⁴⁶

8.3. Во многом родственна указанной и семантика "кораблика" (120). Прежде всего он - соответствие мифического летучего корабля (ладьи) - гроба, на котором отправляются в потусторонний мир души усопших, с одной стороны, а с другой - носится по мировому океану умерший или временно заколдованный бог-громовник.⁴⁷ Последнее прочтение привнесено не извне, а вытекает как из уже отмеченных признаков громовника в Герое поэмы, так и из новых мотивов - тура в 137-140, голубей в 141, весны в 144-146, льна и обращения "Зелена башка" в 145-148.

8.4. Тур и его рог - известные воплощения бога-громовника, причем рог, как правило, золотой, являет собой плодоносную молнию.⁴⁸ Сфере молниеносной стихии принадлежат и голуби (см. 3.8.). Упоминание в этом контексте весны (144) теперь самоочевидно: события поэмы приурочены времени пробуждения оплодотворяющих природных сил. Более того: тур - представитель небесных стад-туч, влияющих на состояние стад земных. Возможность ассоциировать Героя поэмы с Егорием и Громовником еще теснее связывает его с туром: весенний Егорий - покровитель земледелия вообще и покровитель весенних стад в частности. Стих 148 - "Зелена башка?" - кроме укора содержит еще и отсылку к распространенному народному имени весеннего Егория "Зеленый".⁴⁹ Напоминание "голубей" (141) про "Голодную вёсну" (143-144) вообще рисует картину голода-обнищания и является напоминанием о том, что Герою-Егорию пора действовать, т.е. расправиться с похитителем (противником Громовержца) вегетативных плодотворных сил, освободить их и вернуть земле. Но сюжет поэмы развивается иначе: Герой как бы все более поддается чарам Ведуньи, все глубже погружается в состояние забвения (ср. 167-170)

"Волеваньице, Дорогая былъ - С памяти! С памяти!") и все дальше уносится от земли кораблем-гробом-тучей по запредельным губительным водам.⁵⁰

8.5. В соотнесении с Ведуньей "кораблик" может читаться еще как раковина *Nautilus*, которая "распускает род паруса плывучи по ветру".⁵¹ Эта возможность подсказывается его тотальной акватичностью. Эпитет "радужный" (119) не только вписывает а него заманчивую красочность, но и усугубляет его связь с водой. По внутреннему контексту эта его сущность очевидна хотя бы при сопоставлении следующих деталей: "-радужный Кораблик" (119-120) и "Река - радужну Широту струит" (159-160); "Раю-радужный Кораблик" (119-120) и "Раю-райскою реченькой" (103); "Шемаханские Паруса у нас!" (127-128) и "Раю-райскою реченькой Шелк потек" (103-104; см. еще оговариваемое присутствие признака 'акватичности' в "шемаханских" "шелках" в 3.3.). По внешнему, но Цветаевскому, контексту раковина - одна из наиболее глубоких ипостасей лирического Цветаевского Я, имеющих смысл акватического женского начала захватывающего и поглощающего в себя начало мужское.⁵²

8.6. По внешнему - мифологическому - контексту "радуга" - похититель земных вод и мост, перекинутый меж миром земным и миром потусторонним.⁵³ Небезынтересно еще отметить эволюцию заговаривания-убакивания от формы "А - ю - рай, А - ю - рей" (105-106) через "Аю-раюшки Раевна" (111-112) по "Раю-радужный", где наконец появляется более вразумительный слог "Раю-" сопряженный фонетически и с "раем" и с "радугой". Если учесть, что этнографы толкуют слог 'ра-' в слове 'радуга' как некогдашнее обозначение воды, то станет ясно, что и "рай", и "радужный" и "Раевна" и даже "коРАБ-лик" - не что иное как проявление все одной и той же акватической стихии.⁵⁴ Но самое интересное, пожалуй, то, что Ведуньины "шепоточки" и "шепота" (135; 137-139), кстати, тоже имеющие характер 'мокроты', так как они - "сладкослюнчатые", грозят Герою превращением в "тура" (139-140): "Как за те шепота - Турьим рогом башка!"), т.е. в животное, связанное в народных представлениях с водой, что в частности сохранилось в названиях озер типа Волотур, Турово, Тур-озеро и т. п.⁵⁵ А это значит, что Герою грозит слиться с водами Ведуньи и раствориться в них (ср. в самой поэме - стихи 273-277 - наименование "Котлов" Ведуньи, ее локуса "Лазори" и ее "Ладони" патронимом "Озеровна": "Котел без дна! Ладонь-

глубизна! Лазорь, лазорь, Синь-Озеровна: Ла - зорь!" .

8.7. "Лён" в разбираемом фрагменте упоминается трижды - в стихах 145, 147 и 154.

В первом случае он включен в картину 'голодной весны' (144), назван "нечесаным" (145), и напоминают об этом Герою "голуби" (141-142). Нужный контекст для семантизации "льна" дан здесь, таким образом, вполне отчетливо. Это - весенняя народная обрадность. Самый общий ее смысл - вызвать оплодотворение матери-земли небесным мужским семенем, т.е. вызвать грозы, осеменительный дождь и предотвратить от губительных для нового урожая засух. Для этого, с одной стороны, должны быть прекращены зимние работы, т.е. теперь на них налагается запрет, а с другой - провоцируются дожди при помощи всяких водооблизаний, поливания полей маслом, медом, пивом, при помощи посыпания в определенные водоемы семян мака, гороха, льна, соли, бросанья туда чеснока, лука и часто пищи вообще.⁵⁶ На этом уровне "лен" и "чеснок" (109) оказываются эквивалентными - они соотносятся со свойствами дожде-громоносной небесной стихии и этим самым с богом-Громовником. Поэтому напоминание Герою о льне (145) здесь вполне естественно (особенно рядом с предупреждением о голодной весне - 144). Так же естественно и включение льна в образ самого Героя: в стихах 153-154 его волосы именуется "ленком"; тем более, что раньше, в стихе 109, он именовался эквивалентным льну "чесноком".

"Лен-тот-нечесан" подразумевает в свою очередь обычай не оставлять к весне необработанный лен и запрет на обработку такого льна весной - он просто сжигается.⁵⁷ Голуби, таким образом, напоминают Герою о его земных хозяйственных обязанностях, намекают на бедствия, к каким может привести его забывчивость.

8.8. Во втором случае имеет место понятное теперь мгновенное вмешательство Ведуньи: "А на што нам лен, Зелена башка?" (147-148). Его смысл - разомкнуть годовой цикл, прервать кольцо превращений (природных умираний и воскресаний), отторгнуть Героя от земного мира.⁵⁸ "Льну" противопоставляется здесь "шелка" (150): огненному началу - акватическое (ср. 101-104), мужскому - женское, памяти - беспомыслие, забытье (см. 169-170 и упоминание "ковыля" как травы забвения и "востока" как страны усопших в 164), плоти - бесплотность (см. упоминание в 143 "ребра" и "десны"), озабоченности - беззаботность ("про" в 143 и 145 и 'радужность' "реки" в 159),

узам - освобождение, воля (разрыв родственных связей в 155-158, прощальные поклоны в 161-164 и, с другой стороны, "широта" "шелков" и "реки" в 150, 159-160). Попутно отметим, что принудительность поклонов и настаивание на них (151-152, 163-164, 165) заставляют видеть в них не только прощальные жесты, но также и 'крен-сникание' (в первой его стадии; позже он станет возрастать вплоть до иссекновения плоти в 217-220: "Клонись" → "Креньсь" → "Ложись" → "льни"), погружения в небытие-забытие (в этом смысле "земной поклон" в 149 - не столько 'глубокий', сколько 'в глубь'; ср. употребленную тут конструкцию 'поклон [...] в': "Твой земной поклон - В широки шелка").

8.9. В третьем случае (153-158) расчесыванье льна-волос Героя допускает несколько прочтений:

Как намеренное нарушение запрета чесать лен по весне, а этим самым нарушение или разрушение годового цикла (ср. 8.7. и 8.8.), которое открывает выход в бесконечность и беспредельность.

Как погружение Героя в беспмятство, отрыв его от наипрочнейших связей с миром земным (155-158: "Чтоб и спросишу Не сказал сынок: К маменьке, К маменьке!"; 161-164: прощальный поклон "матушке", предположительно также 'матери-сырой-земле' из-за ее локализации "На лужку"; 169-170: "С памяти! С памяти!") и привораживание к себе (ср. колдовскую привораживающую функцию гребешка-расчески у самой Цветаевой хотя бы в стихотворении "Чтобы помнил не часочек, не годок..." - 20 октября 1918; Сип II, 14: "Чтоб дружочку не спалось без меня - Гребень, гребень мой, расческа моя! [...] Чтоб дружочку не жилось без меня - Семиструнная расческа моя!").

Далее. И в народных представлениях и у самой Цветаевой волосы связаны не только с представлениями о витальности, душе, но и о воде, о потоках дождя (ср. в стихотворении "Волосы я - или воздух целую..." - 9 ноября 1918, из цикла "Комедьянт", Сип II, 247: "Голос и волосы: струны и струи"). Расчесывание волос рассматривается поэтому во многих народных поверьях и обрядах как акт влияющий на погоду, как вызывание дождя, града, грозы и т. п.⁵⁹ Лен же, как уже говорилось, связан с представлением о небесном огне, грозе и Громовержце. Поэтому расчесывание 'льна-волос' Героя ведет не только к забытию, беспмятству, но и к выявлению его 'грозовой' или 'громовниковой' сущности (см. стихи 171-174).

В поэтической системе Цветаевой "расчесочка" (а чаще "гребень",

"гребенка", "гребешок") прочно связана с женским эротическим началом, с женским соблазном, а также с семеричной структурой ее мироздания. Так, в цитированном уже стихотворении "Чтобы помнил не часочек, не годок..." говориться: "Струны - зубья у расчески моей! Чуть притронешься - пойдет трескотня Про меня одну, да всё про меня. [...] Чтоб дружочку не жилось без меня - Семиструнная расческа моя!", а в "Царь-Девице" (Сип IV, 39-40) игрой на гребенках атрибутируются "семь покоев" Царицы-ведьмы, которые именуются как "С семью смертными грехами Целых семь укладок бабьих", где "чесальщицы Камарин- // скую шпарят на гребенках!" и где "чесальщицы" определены одновременно как "семь чертовых арапок, Семь царицыных купальщиц" с очередным переименованием "покоев" Царицы на "кухню женского обману" и отсылкой к истории Самсона и Далилы.⁶⁰

В "Переулочках" все эти смыслы "расчесочки", несомненно, - очевидность для Цветаевой и не всегда вняты для читателя. Но зная соответствующий контекст, не трудно теперь увидеть их даже неискушенному глазу. "Расчесочка" оказывается очередной, высшей формой соблазна и привораживания: "яблок" → "кораблик" → "расчесочка"⁶¹ (в случае Героя этой градации соответствует: "чеснок" → "соплячество", "башка русая" → "ленок"),⁶² с одной стороны, и с другой - "Шепоточки - [...], Сладкостюнчатые, сладкострунчатые!" (135-136) → "расчесочка" (так как 'гребень' у Цветаевой 'звучащ' и 'привораживающ'). Иначе говоря, Ведунья искушает теперь Героя всей своей греховной преисподней, всеми семью смертными грехами (ср. в 193-196: "Лжей-то в груди Семь да семижды Семь, да еще - семь"), а погружение его в беспамятство равносильно 'одержимости страстью' ('предельной воспламененности', что в 171-172 передается метафорой 'палящей молнии' и переименованием "Не - молния: Конь - ржет!" в 173-174).⁶³

- 9.0. 171 Ой! - Молния!
 172 Ой! - Жжет!
 173 Не - молния:
 174 Конь - ржет!
- 175 Раз - на ноги,
 176 Два - за косы,
 177 Три - славу петь.
 178 Ан -
- 179 Ни косы-ни руна,
 180 Ни реки-ни челна,
 181 Две возжи,
 182 Ямщикок, жги!
- 183 Красен тот конь,
 184 Как на иконе.
 185 Я же и конь,
 186 Я - "

- 187 Скачка-то
 188 В гру—ди!
 189 Жарок огонь!
 190 Жги!
 191 В обе возжи!
 192 Гей, мои рыжи!
 193 Лжей-то в груди
 194 Семь да семижды
 195 Семь, да еще -
 196 Семь.
 197 Жги, ямщикок.
 198 В темь!
 199 Тьмищами - в тыл!
 200 Не перетопать!
 201 Щек моих пыл,
 202 Жил моих пропад!
 203 Заревом в лоб - ржа,
 204 Ры—жая воз—жа!
 205 Сладсть-то одна!
 206 Мук-то двенадцать!
 207 Брось повода!
 208 Рученьки настезь!
 209 — На! — На века-дни
 210 Царствьица хлеб—ни!

9.1. Второй поединок Героя с Ведуньей. В свете вскрытых уже связей Героя с Громовником данное переоформление его в терминах стремительной грозы-гонки не должно быть неожиданностью.

"Ямщикок" и "возжи", "повода" (181-182, 191, 197, 203-204, 207) покоятся на общеизвестном народном представлении грозы как грозной колесницы Ильи-пророка (ср. у самой Цветаевой в ее "Царь-Девине" - Сил IV, 82: "Первый глухой удар Грома далекого. [...] Гонит пророк коней. Гривами хлябь пошла. Пуце взметнулся бич В длани пророковой. [...] Не оплошай бичом, - Возжи уж вырваны!").

"Красен тот конь, Как на иконе" (183-184) - на той же народной контаминации предхристианского Громовника и христианских Ильи и Егория. То, что этот образ соотнесен с Героем, следует из упоминания "иконы" как продолжения христианского ореола Героя в стихах 31-32 и 54, а также из противопоставления "тот конь, [...] Я же" (183-186).

"Не - молния: Конь - ржет!" (173-174) и "Красен тот конь" (183) - на известных хотя бы по сказкам и загадкам уравнениях ржущего коня с молнией, громом, ветром.⁶⁴

В пределах поэмы эволюция Героя по шкале "Чеснок" → "ленок" 'палящая молния' ('Ой! - Молния! Ой! - Жжет!') → "Ямщикок" - не

столько результат колдовства Ведуньи, сколько спровоцированного ею самовыявления глубинной сущности Героя, покоившегося в нем "богатырства" (по определению Цветаевой, см. Сип II, 381) или 'громовникова' начала. Это значит, что повышаясь в ранге до неземной божественной сущности, Герой одновременно заманивается Ведуньей в подвластные ей (а то и тождественные ей) запредельные миры. Показательно, что если раньше подчеркивалось неравенство между Героем и Ведуньей (109-110: "Чеснок - яблочку *Неровня*"), то теперь они уже почти равносущностны: он - "Ямдичок"-Громовник, она - "погоня" (186); он - "молния : Конь" (173-174), она - "конь" (185). "Почти" потому, что некий перевес сохраняется все-таки за Ведуньей, так как она - "и конь, [...] и погоня" (185-186).⁶⁵ Искомый перевес Ведуньи кроется, вероятнее всего, в подразумеваемом тут свойстве объединять в себе противоположности ('преследуемой, везущей' - Ямдичок, жги!" и 'преследующей, увозящей' - "Я ж и погоня"; "Гей, мои рыжи!", где "рыжи" - демонические огненные кони), в нечленности на 'наездника' и 'коня', т.е. в их тождественности (187-188: "Скачка-то В гру—ди!"), и, наконец, во внутренней, сущностной динамике в отличие от внешней, более механической Героя (если он - "Ямдичок" - 182, 197, то она - "погоня" - 186 и "Скачка" у нее "В гру—ди!" - 187-188; если его "конь" статичен "Как на иконе" - 184-185, то ее 'конь' - она сама: "Я же и конь" - 185 и являет собой воплощение стремительного движения).⁶⁶

9.2. Как и первый, этот поединок Героя с Ведуньей тоже неудачен: она опять изворачивается, превращаясь на этот раз в "Две возжи" (181) и "коня" (185: "Я же и конь") и, подбадривая Героя (182: "жги!"; 190: "Жги!"; 197: "Жги, ямдичок"), увлекает его за собой (а то и 'на себе') еще дальше. Вся эта гонка в первую очередь ассоциируется со сказочным изнурительным полетом на ведьме. Но это, скорее всего, поверхностное и случайное сходство, так как на деле Цветаевский полет имеет совершенно иную основу.

Превращение Ведуньи в молниеносную ("Две возжи" - 181; "Ры—жая воз—жа!" - 204; где признак 'рыжий' знаменует демонический огонь) 'тучу-коня' (опять-таки демонического огненного коня - см. 192 "Гей, мои рыжи!" с явным переосмыслением "ржанья" 'молнии-коня' Героя) вполне закономерно, так как ее молние-громоносная суть уже просвечивала сквозь самый первый ее облик в поэме (см. 3-4; см. также 1.4. и 1.7.). Правда, превращение в 'коня' здесь менее

очевидно, но и оно отнюдь не плод фантазии. Однако, чтобы его понять, необходимо обратиться к другим вещам Цветаевой.

9.3. "Да, друг невиданный, неслыханный..." (апрель 1920; Сип II, 280):

Да, друг невиданный, неслыханный
С тобой. - Фонарик потуши!
Я знаю все ходы и выходы
В тюремной крепости души.

Вся стража - розами увенчана:
Слепая, шалая толпа!
- Всех ослепила - ибо женщина,
Всё вижу - ибо я слепа.

Закрой глаза и не оспаривай
Руки в руке. - Упал засов. -
Нет - то не туча и не зарево!
То конь мой, ждущий седоков!

Мужайся: я твой щит и мужество!
Я - страсть твоя, как в оны дни!
А если голова закружится,
На небо звездное взгляни!

"Я" этого стихотворения - представительница потустороннего мира, мертвого царства, о чем свидетельствует ее физическая 'слепота' и внутренняя 'прозорливость' ("Всё вижу - ибо я слепа").⁶⁷ Она, кроме того, - 'смерть' ("Всех ослепила" = 'умертвила'; "Фонарик потуши", "Закрой глаза" = 'умри'). Далее: она 'освободительница' и 'водитель душ' ("Я знаю все ходы и выходы В тюремной крепости души", "Упал засов", "Не оспаривай Руки в руке"). Короче: она - владычица потустороннего царства душ и в этом смысле - равносильна Ведунье в "Переулочках" (заметим, что это стихотворение написано Цветаевой за два года до "Переулочков"). Их совпадение заметно и по другим признакам: по признаку 'лабиринтности' локуса ("ходы и выходы В тюремной крепости" аналогичны наименованию "переулочки" - ср. 1.8. и 4.5.) и по признаку 'непостижимости' (тут Я есть "Друг невиданный, неслыханный", а в "Переулочках" Ведунья вводится в текст так: 1-2 - "А не видел ли, млад - не вемо-што, А не слышал ли, млад - не знамо-што"); как и в "Переулочках", Я здесь являет собой 'женское начало' и такую же 'соблазнительную страсть' (" - Всех ослепила - ибо женщина [...] я", где "ослепила" не только 'лишила зрения', но и 'прельстила', что в свою очередь следует как из 'мужского' состава "стражи", так и из "шалости").⁶⁸ Подбадривающее "Мужайся" и автоименование "Я - страсть твоя, как в оны дни!" той коварной страсти противопоставляет спасительную страсть искупительного испытания.

Средство для "переправы" этой уносителницы и водительницы душ - конь. И, что самое существенное, конь этот уподоблен "туче" и "зареву": "то не туча и не зарево! То конь мой, ждущий седоков!"

9.4. "Пожирающий огонь - мой конь!.." (14 августа 1918; Сип II, 13):

Пожирающий огонь - мой конь!
Он копытами не бьет, не ржет.
Где мой конь дохнул - родник не бьет,
Где мой конь махнул - трава не растет.

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

В этой сплошной тождественности отметим только те признаки, которые соотносимы с "Переулочками". "Я" этого текста - владелица ('женственность' Я угадывается в "свились волоса" в силу подразумеваемой 'длины волос') коня и одновременно наездница ("ездок"). "Конь" же - "огонь", но и "ездок" - тоже "огонь". "Я" и "конь", таким образом, равны друг другу по признаку их огненной сущности. Сущности же "Я" и "коня" выражены одинаково: эквивалентными их овнешнениями, т.е. "гривой" и "волосами", и эквивалентными нравами: "несытый (едок!)" = "несытый (ездок!)". 'Несытость' восходит в свою очередь к инициальному предикату "Пожирающий огонь", где 'пожирание' истолковано как 'истребление жизни' ("родник не бьет", "трава не растет"). В итоге тождество 'огонь = конь : ездок (Я)' покоится на смертоносном начале. Но есть между ними и разница: если "конь" - "несытый едок!", то "Я" - "несытый ездок!", т.е. если первый - 'неутолимая страсть истребления', то вторая - 'неутолимая страсть движения'. Дополняя друг друга, они образуют органическое единство ("С красной гривой свились волоса") и окончательно сливаются в стремительный взвизв вверх ("Огневая полоса - в небеса!").⁶⁹

Заметим еще, что данный "конь" наделен не небесной, а демонической (хтонической) природой: "Где мой конь дохнул - родник не бьет", тогда как богатырским небесным коням свойственно выбивать копытами колодца, источники и т. п. И, более того, он - бесплотен ("копытами не бьет, не ржет") и сплошь 'пневматичен' ("дохнул", "махнул" с подразумеваемым 'хвостом' который аналогичен "гриве", и поэтому 'духовен' и 'палящ'; ср. 'молниехвостость' коня в

"Георгии" - июнь 1921; СиП II, 115). В связи с этим наблюдением небезынтересно напомнить, что в "Переулочках" Ведунья изображена тоже 'огнедышащей' (21: "Дунет - костром загарит"), что ее "конь" лишен всяких свойств (в противовес 'ржанию' коня Героя) кроме 'демонической огненности' (192: "Гей, мои рыжи!") и 'страсти движения', и что "конь" и Ведунья являют собой одно нерасчленимое единство (185-186: "Я же и конь, Я ж и погоня").

9.5. В поэме "На красном коне" (13-17 января 1921; 155-160, СиП IV) аналогичный огнедышащий громовой конь выведен как двойник "Я". В отличие от рассмотренных вариантов в 9.3. и 9.4., этот конь связан еще - наравне с огнем и громом - и со снегом и метелью: "И снегом - конь", "Как будто бы вьюгой вздыблен Стоглавый храм", "Но прядет конь - и громом Взгремел алтарь!", "Стоните, стоните, стены! Метель, ярьсь! Померкло от конской пены Сиянье риз" (СиП IV, 157-158).⁷⁰ Но самое существенное отличие в том, что он с первых же стихов поэмы противопоставлен "Музе" (СиП, 155):

Не Муза, не Муза
Над бедною лялькой
Мне пела, за ручку водила.

[...]

В большие поля уводила - не Муза.

Не Муза, не черные косы, не бусы,
Не басни, - всего два крыла светлорусых
- Коротких - над бровью крылатой.
Стан в латах.
Султан.

К устам не клонился
На сон не крестил.
О сломанной кукле
Со мной не грустил.
Всех птиц моих - на свободу
Пускал - и потом - не жалея шпор,
На красном коне - промеж синих гор
Гремящего ледохода!

И еще в финале (СиП, 159-160):

Не Муза, не Муза - не бранные узы
Родства, - не твои путы,
О Дружба! - Не женской рукой, - лютой
Затянут на мне -
Узел.

Сей страшен союз. - В черноте рва
Лежу, - а Восход светел.
О кто невесомых моих два
Крыла за плечом -
Взвесил?

Немой соглядатай
 Живых бурь -
 Лежу - и слежу
 Тени.

Доколе меня
 Не умчит в лазурь
 На красном коне -
 Мой Гений!

"Муза" дана здесь как 'текстослагательница' в самом широком смысле. Она - и 'песнеслагательница' ("Над [...] люлькой Мне пела"), и 'жизнеслагательница' (с ее ролью няни: "Над [...] люлькой", "за ручку водила"; с ее креацией 'девичества' Я: "черные косы", "бусы"; с ее 'союзотворчеством': "узы Родства", "Дружба"), и 'блустительница традиции' (ей приписан весь традиционный воспитательный репертуар 'няни'), и, наконец, 'вдохновительница' (ср. отсылку к античной одержимости музами в "В большие поля уводила").⁷¹ Но все это 'текстотворчество' расценивается тут как 'празднословие, небылица' ("басни"), 'мелочность', 'суетность' ("косы", "бусы" с их намеренно заниженным рангом в контексте противопоставляемых им "крыл", "лат", "султана"; "сломанная кукла", "бранные узы"), 'несвобода, скованность' ("за ручку водила", "косы", "бусы", 'крещение ко сну',⁷² "узы", "путы"), 'неживое, предметное' ("люлька", "косы", "бусы", "сломанная кукла" и противостоящие им "крыла", "птицы"), 'бездвижное, пассивное' ("люлька", "за ручку водила", "уводила", "клонился", "сон", "сломанная кукла", "грустил", "узы", "путы" в отличие от 'динамичности' и 'внутренней энергичности': "крыла", "птицы", стремительная скачка "не жалея шпор", 'напор' "Гремящего ледохода", "живые бури", "умчит").

"Конь", а строже - 'всадник-гений', - 'жизне-тексторазрушитель', он являет собой некое свободное, лишённое всяких организующих и поэтому сковывающих норм, начало. Его суть - жечь и ломать мир форм-узилиц, возвращать ему раскрепощенное состояние и уносить "в лазурь". Позиционально он эквивалентен "Музе", но функционально противоположен ей (ср. отрицательные конструкции "Не Муза, не Муза", предполагающие инокачественность 'сопроводителя' жизни Я, и оппозицию '"над люлькой" ↔ "В черноте рва Лежу"', где "люлька", говоря словами Цветаевой, есть "рожденье в жизнь = смерть", а "чернота рва" - рожденье-воскресение-уход в Жизнь,⁷³ "Из днесь- В навек" [...] Восстанье в день". "Сивилла - младенцу", 17 мая 1923; Сип III, 26). Если "Муза" первоисточки творчества

('поэтического') переводит с потустороннего уровня на земной, оформляя их в тексты ("песни", "басни" и т. п.), то 'Конь-Гений' высвобождает из земных форм творческую энергию и приобщает к исконному мировому ('запредельному') потоку ("Гремящий ледоход", "Качай-раскачивай язык", Сполóшный колокой! - Велик Пожар! - Душа горит!" и т. д.), а аналогом 'поэтического текста' становится в этом случае обретаемое в финале состояние 'не-сущности' ("лазури").⁷⁴

Не трудно заметить, что, будучи 'противо-Музой', Цветаевский 'конь-гений' родственен Пегасу, существу хтоническому, который возник из крови брызнувшей после отсечения головы горгоне-Медузе и который вознесся на Олимп и стал заведывать молниями и громами высшего божества Зевеса.⁷⁵ От этого мифа у Цветаевой почти ничего не осталось на уровне фабульных построений, но фундаментальные свойства ее громоносного коня те же.⁷⁶

Подмен "Музы" 'конем-Гением' имеет и другие еще аспекты. Во-первых, гений - персонификация внутренних свойств человека, он рождается вместе с человеком, руководит его жизнью, а после смерти воссоединяется с другими богами,⁷⁷ что, естественно, гораздо сильнее роднит его с Цветаевской поэтической системой (а точнее: с Цветаевским Я), чем музы. Во-вторых, хотя гении и были богами олицетворяющими внутренние силы мужчины, их пол, как правило, скрывался. Так надпись на щите, посвященном Гению Рима, гласила: "или мужу, или женщине".⁷⁸ Надо ли говорить, что и эта 'нейтрализация' пола гения родственнее Цветаевской системе (и ее Я), чем однозначно выраженная 'женственность' муз.⁷⁹

9.6. "Хочешь не хочешь - дам тебе знак!.." (март 1920; Сип II, 273-274):

Хочешь не хочешь - дам тебе знак!
Спор наш не кончен - а только начат!
В нынешней жизни выпало так:
Мальчик поет, а девочка плачет.

В будущей жизни - любо глядеть! -
Ты будешь плакать, я буду петь!

Бубен в руке!
Дьявол в крови!
Красная юбка
В черных сердцах!

Красною юбкой - в небо пылю!
Жизнь молодую - ковром подстелешь!
Как с мотыльками тебя делю -
Так с моряками меня поделишь!

Красная юбка? - как бы не так!
Огненный парус! - Красный маяк!

[...]

Слушай приметы: бела как мел
И не смеюсь, а губами движу.
А чтобы - как увидал - сгорел! -
Не позабудь, что приду я - рыжей.

Рыжей, как этот кленовый лист,
Рыжей, как тот, что в лесах повис.
[...]

Этот текст ценен для нас тем, что он позволяет отчетливее увидеть сичтемность некоторых, казалось бы произвольных, мотивов в разбираемом теперь фрагменте "Переулочков".

Вражда между мужским и женским началами ("Спор наш") переносится здесь на 'за-жизненный' уровень ("В будущей жизни"), где ведущей стороной становится начало женское, мстящее мужскому за свои 'обиды' на прежнем 'жизненном' уровне. Этот момент, как кажется, значительно проясняет сюжет "Переулочков", т.е. заманивание Героя под полог Ведуньи (=в запредельный мир), где и разыгрываются основные события, передачу всей инициативы Ведунье и 'бескорыстность' ее губительного соблазна.

"Бубен в руке! Дьявол в крови!" - один из многочисленных вариантов колдовского, демонического Цветаевского Я. Такова также и Ведунья в "Переулочках" с ее "звоньбой" и 'огненным дыханьем' (см. 1.5. и 4.7.). Но наиболее существенно то, что и тут и там герой спроваживается в потусторонний мир при помощи магических, заклинательных практик, и то, что в обоих случаях он подвергается пыткам (страстям) сжигающего соблазна ("А чтобы - как увидал - сгорел!").

"Красная юбка? [...] Огненный парус!" (ср. в "Переулочках" 3 и 127-128: "В белохрущатых громких платьицах" → "Шемаханские Паруса у нас!") - та же трансформация волшебной ('земной') наузы в 'ладью' смерти-перевозчицы (ср. 8.3.), в средство запредельного странствия.

'Огненность' - не только внешний атрибут этого Я, но и его сущность, о чем свидетельствует переход от "Красной юбки"="Огненного паруса" к 'рыжеволосости': "А чтобы - как увидал - сгорел! - Не позабудь, что приду я - *рыжей*". Но это особая 'огненность'. Будучи внутренним свойством Я, она получает смысл демонического мстительного соблазна: демонизм 'рыжести' следует из "Дьявол в крови!" и из "тот, что в лесах повис", 'соблазн' - из "Красная юбка В черных сердцах!" и "Так с моряками меня поделишь!",

'мстительность' из "Ты будешь плакать, я буду петь!", "бела как мел И не смеюсь", где дополнительно вводится в Я примета 'смерти' ("бела как мел"). Дьявольский характер 'рыжести' явствует еще и из сравнения "приду я - рыжей. [...] Рыжей, как тот, что в лесах повис", где "тот" подразумевает и лешего и, ассоциируясь с рыжеволосым Иудой, 'коварство, измену', а локализация "в лесах" указывает на запредельный локус смерти и одновременно вечного страдания-скитания (так как "повис" предполагает 'непогребенность' и 'левитацию' в недифференцированной сфере между землей и небом).⁸⁰ Доскажем еще, что вытекающий из этого стихотворения смыслы 'рыжеволосости' имеют свое основание во многих мифологиях, в том числе и в народной русской традиции: рыжеволосые интерпретируются обычно как носители пагубного эротического соблазна и как одержимые злыми бесовскими силами.⁸¹

В этом контексте название Ведуньей своей коней 'рыжими' (192: "Гей, мои рыжи!") и "возжя" = 'молнии' "рыжей" (203-204: "Заревом в лоб - ржа, Ры—жая воз—жа!") знаменуют переход к самому опасному и самому губительному из ее соблазнов. Этот же контекст позволяет увидеть логическую связь упоминаемых "рыжей" (192), "лжей" (193), "жил" (202), "пыла" (201), "сласти" (205) и "мук" (206). Строго говоря, всё это варианты одной и той-же неистовой демонической мстительной страсти. Для Героя это означает окончательное подчинение Ведунье (в тексте отраженное категорически повелениями, ср. 207, 208, 210, 211-214, 241-242) и окончательную гибель, а для Ведуньи - некий предел ее исступления, исчерпанность ее чувственной сущности. Предел, за которым открывается уже совершенно иное бытие (данное в поэме как бесконечный взлет ввысь, в "лазорь").

"Так с моряками меня поделишь!" вводит тему моря и погружения-растворения в нем. В "Переулочках" она выражена еще отчетливее, см. 209-210: "-На! - На века-дни Царствьнца хлеб—ни!" и потом появление "котлов смоляных" (211-214). В стихотворении "Хочешь не хочешь - дам тебе знак!.." морская тема не очевидна, она мотивируется прежде всего тождеством лирического Я и имени "Марина Цветаева": стих "Как с мотыльками тебя делю" подразумевает равенство 'я = цветок' (← "Цветаева"), стих же "Так с моряками меня поделишь!" - равенство 'меня = море' (← "Марину" = 'морскую'). Вторая мотивация восходит к тождеству Цветаевского "Я" с 'води-

тельницей-перевозчицей' душ в потустороннем мире (ср. 9.3.).

В "Переулочках", как уже неоднократно было показано, аква-тичность Ведуньи разветвлена гораздо сложнее, но во всех случаях тоже позволяет видеть Ведунью как двойника "Марины". И тем не менее более существенно тут нечто другое: в обоих сопоставляемых произведениях выразительно прорисовывается поглощающий характер их героинь, их отождествление с губительной морской стихией, а в итоге - 'захват героя в себя',⁸² 'подмена собой всего пространства'.

Стих "Жизнь молодую - ковром подстелешь!" можно понимать как знак безусловной покорности, и как образ 'потери', плоти (ср. в следующем стихе упоминание "мотыльков" как недолговечных существ, с одной стороны, так и душ умерших).⁸³ В "Переулочках" та же закономерность: 'потопление' (209-210: "На века-дни Царстввица хлеб—ни!") сопровождается темой изъятия души (208: "Рученьки настешь!" - типичный Цветаевский жест с устойчивым смыслом высвобождения души из телесной клетки; ср. в "Другие - с очами и с личиком бледным..." - 2 августа 1920; Сип II, 292: "А я - руки настешь! - застыла - столбняк! Чтоб выдул мне душу - российский сквозняк!") и темой 'истончения, сникания' плоти: "Льни, Льни" (211-212) и потом переход к теме льна-ткани (223-224).

9.7. Теперь, возвращаясь к вопросу о превращении Ведуньи в коня (см. 9.2.), можно сказать, что это предельно ее превращение. За ним может уже последовать только качественный скачок в образе Ведуньи. 'Ведунья-конь' - вариант 'коня-Гения' (см. 9.5.). Это значит, что в данном случае внешний образ доведен до окончательного отождествления с наиболее глубокими внутренними качествами персонажа, или, иначе, - образ целиком "овнешнён", "гений" является в чистом, не упрятанном под "платьями", "платками", "шелками", "корабликом" и т.п., виде.

Цветаевский демонический 'конь-Гений' родственен хтоническому Пегасу, противостоящему Музе покровителю творческого вдохновения (см. 9.5.). Если учесть, что основой Цветаевского мироздания является "лирика" (ср. в "Поэме воздуха" - Сип IV, 284: "Семь в основе лиры, Семь в основе мира. Раз основа лиры - Семь, основа мира - Лирика"; см. также 2.2.), то превращение в пегасообразного коня-Гения есть отождествление с основой мира. В "Поэме" у этого превращения имеются все основания: сначала 'сладко струнные' "шепоточки" (135-136), потом "расчесочка" с ее

подспудной 'семиструинностью' (153; см. 8.9.) и наконец их явленность в виде коня-гения, т.е. персонификации глубочайших свойств человека (тут - Ведунья), и переименование его в семикратность "лжей—соблазнов" (191-196: "В обе возжи! Гей, мои рыжи! Лей-то в груди Семь да семижды Семь, да еще - Семь") и в 'жилы' (201-202: "Щек моих пыл, Жил моих пропад!") с их созвучием со словом "Лжей-то" (192) и ассоциацией со 'струнами'.⁸⁴ Дело, конечно, не в том, что отождествление "Ведунья - конь" могло бы иметь тут нечто общее с темой лирики или творчества вообще, а в том, что 'конь' таит в себе представление о семеричной основе бытия. На этом уровне в рассматриваемом фрагменте Ведунья действительно доведена до своего предела и до предела своего 'царства' (ср. в 210: "Царствьица хлеб—ни!", а в 224: "Царицны льны!"; см. еще 9.6.), до отождествления с ним и растворения в нем (упоминание "котлов" в 213-214). Очередной возможный шаг - качественное перерождение и воспарение в бесконечность, именуемую "лазорью" или аналогичными преисподней 'семью небесами'.

- 10.0. 211 Льни,
 212 Льни,
 213 Черны
 214 Котлы смоляны!
- 215 Не лги: смоляны,
 216 То льны зелены.
 217 Клонись,
 218 Кренись,
- 219 Ресницами льни. ,
 220 Ложись под свист
 221 Стрелы калены.
 222 Ай, льны!
- 223 Ай, льны льняны,
 224 Царицны льны!
 225 Ручьи с земли
 226 Поклон привезли:
- 227 Ресницами шли,
 228 Глазницами шли,
 229 Землицею шли, -
 230 Солоны!
- 231 Солонницами - глазницы
 232 У ржаной земли.
 233 Что ж вы, гости имениты,
 234 Мало по—были?
- 235 Солоницею - землица,
 236 Сколько хошь - соли!
 237 Что ж вы, плоти румянисты,
 238 Мало по—жили?

239 Мало ль, много ли -
 240 Дроги поданы!
 241 Проходи со мной
 242 Муку огненну!

10.1. Появление "муки огненной" (242) подготовлено в поэме с самого начала: "Богу жертву кадит" (7), "Дунет - костром загарит" (21), "От моих горячих губ - Лихоманочки идут! От моих горячих губ - В теле жилочки гудут!" (61-64), "Разумяниста моя Знобь-Тумановна! Лихоманочка моя Лихомановна!" (69-72) и далее вписанный в Ведунью образ демонического огненного коня и молний: "Два - за косы" (176) - "Ни косы-ни руна, Ни реки-ни челна, Две возжи" (179-181) - "Жги! В обе возжи!" (190-191) - "Заревом в лоб - ржа, Ры-жая воз-жа!" (203-204), где "косы"="возжи"='молнии'; "Гей, мои рыжи!" (192), где "рыжи" = 'огненные кони', и "Щек моих пыл" (201) с отзвуком 'лихорадочной', 'знобящей' природы Ведуньи (61-72). И так, "огненная бездна" (Сип II, 380) или "муки огненные" - не что иное как очередная ипостась самой Ведуньи, как поглощение ею Героя в себя. Так сладострастное коварство (209-214: "- На! - На века-дни Царствьица хлеб-ни! Льни, Льни, Черны Котлы смоляны!") оборачивается окончательным взятием Героя Ведуньей.

Разгадка же "Котлов смоляных" кроется в стихах 215-216: "Не лги: смоляны, То льны зелены", т.е. в явной эквиваленции "'котлы" = "льны"' и "'смоляны" = "зелены"'.

10.2. Разбирая румынскую фольклорную "Повесть конопли", Т. В.Цивьян вскрывает в ее основе мифологему 'испытание' или 'смерть-воскрешение' и попутно замечает о существовании аналогичного операционного текста "Обработка льна" в русской традиции с возможностью аналогичной мифологемы и приводит следующую русскую загадку о льне: "Били меня, били, колотили, колотили, ключьями рвали, по полю валяли, на ключ запирали, за стол сажали".⁸⁵ Иными словами, в Цветаевских "льнах" позволительно видеть наличие смысла 'смерть-воскрешение'. Это тем более вероятно, что, как уже было показано раньше, "лен" связан с мужским началом, с громовержцем (см. 8.8. и 8.9.), т.е. с периодически умирающим и воскресающим космическим персонажем (ср. у Фрейденберг: "Мы не знаем мифов об умирающих и воскресающих женщинах, а только о мужчинах. У женщин 'воскресение' заменено метафорой 'родов' и 'рождений'. Рождая, женщина рождается. Ее лоно - земля, могила, сосуд, яма. [...] 'Роды' и 'рождение' - более древние метафоры, чем метафора

'воскресения', хотя означают то же, что и та").⁸⁶ Эпитет же "зелены" - в противовес предыдущему, в 145, "лен-тот-нечесан", т.е. 'старый' - подсказывает смысл 'молодой', 'обновляющийся', 'произрастающий'.

"Котлы смоляны" отсылают в свою очередь к сказочным кипящим котлам и их функции 'испытания' и 'преображения' ('воскрешения') героя. Как правило, они обновляют и облагораживают телесную оболочку сказочных героев, возвращают им молодость и витальные силы. Будучи жестоким - огненным - испытанием, они одновременно воскрешают, выводят в состояние блаженной вечности (долгой и счастливой жизни: на купанье в кипящих котлах все невзгоды и перипетии сказочных героев обычно прекращаются).

С этой точки зрения эквивалентность "котлов смоляных" и "льнов зеленых", думается, очевидна.

10.3. Необходимо еще только учесть, что "Черны Котлы смоляны" (213-214) появляются в Цветаевском тексте не произвольно, не извне, а логически выводятся из предыдущих состояний мира поэмы - они всего лишь вариант одного и того же образа небесной грозы, весеннего оживления природы. Ср. у Афанасьева: "Этот смоляной ад известен у славян и литовцев под именем п е к л а [...], какое слово происходит от глагола п е ч ь , п е к у и равно означает и смолу, которая гонится через сожжение смолистых деревьев, и геенское пламя. [...] На Руси смолу называют в а р о м , а слово д ё г о т ь имеет в санскрите корень dah (dagh) - гореть. Следуя буквальному значению этих слов, предки наши буквально связывали их с представлениями весенних вод и дождей, рождающихся действием яркого солнца и молниеносного Перуна из растопленных снегов и туч. Таким образом с м о л а и д е г о т ь издревле были метафорами дождя (I, 788-9), а слово п е к л о к обозначению 'ада' перешло от понятия громовой тучи, пылающей молниями и преисполненной кипучею влагой живой воды. В старинных славянских рукописях греч. τάρταρος переводится г р о з о ю : и н и г р о з ь предаются".⁸⁷

О том, что под "смоляными котлами" и "мукой огненной" скрывается архаический народный образ весеннего возрождения природы, явственнее всего свидетельствует факт, что и "котлы", и "лен" и "муки", т.е. весь "соблазн бездной огненной", включены вовнутрь грозового эпизода поэмы: 171 - первое упоминание молнии; 181-204

- несомненная картина грозы; 211-219 - речь о "котлах" и "льнах", но уже в 220-222 снова о молнии ("Ложись под свист Стрелы калены. Ай, льны!"), потом в 242 говорится о "муче огненной" и сразу же за этим (243-246) снова гроза, почти тождественная первой (171-174): "Ой - молния! Ой - гром! Не - молния: Конь - в дом!".

10.4. Тавтология "льны льняны" (223) и определение "Царицки льны!" (224) значительно повышают статус "льна" и, кроме того, удваивают его, разводя на 'лен-растение-материал' ("льняны") и 'лен-ткань-изделие' ("льны"; "Царицки льны!").

'Лен-ткань' предполагает несколько прочтений вполне согласующихся с предшествующим семантическим ходом поэмы. Прежде всего по народным представлениям 'лен-ткань' прочно соотнесен с облачным небом, т.е. оно рассматривается как покрытое тканями противника Громовержца⁸⁸ (ср. кстати, в самой поэме упоминание "белохрущатых громких платиц", "занавеса" и "платков" Ведуньи, превращающихся в потоки воды - см. 1.7., 3.3., 3.4., 3.7., 6.3., 6.7.). Это прочтение повторяет уже известные нам смыслы поэмы, но оно подводит к другим, выдвигаемым на первый план лишь теперь: к смыслу 'савана' и 'плоти'.

'Лен-ткан-саван' ведет к погребальной народной обрядности, согласно которой сопровождающие усопшего саван, полотенца, рушники и т. п. атрибуты рассматриваются как своеобразные, грубо выражаясь, транспортные средства, переправляющие его в потусторонний мир⁸⁹ (ср. 240: "Дроги поданы!"; 305: "Синь-Савановна"; 37-40: "Занавес - мой - занавес! [...] Мне лица не занавесь!"; кроме того ср. в стихотворении "Барабанщик" - 1918; СиП II, 238: "Бедной матери в оконце Вечно треплется платок" или в стихотворении "Вятие Крыма" - ноябрь 1920; СиП II, 88: "Все окна флагами кипят. Одно - завешено", где очевидна отсылка к обычаю вывешивать из окон полотенца после кончины кого-нибудь из родных).⁹⁰

'Лен-ткань-плоть' - к тем же народным представлениям, согласно которым плоть рождающегося человека, его земную ризу-наузу, ткнут таинственные девы судьбы (рожаницы, парки, норны и т.п.).⁹¹ О связи льнов с тканью-плотью в поэме свидетельствует как переименование "котлов смоляных" во "льны зеленые" (215-216: "Не лги: смоляны, То льны зеленые"), погружение в которые (211-212, 217-219: "Льни, Льни [...] Клонись, Кренись, Ресницами льни") подразумевает мену телесного облика героя, так и прямое упоминание умершей

плоти: "Что ж вы, гости имениты, Мало по—были? [...] Что ж вы, плоти румянисты, Мало по—жили?" (233-234, 237-238), где "гости" естественно читаются как временно пребывавшие, т.е. 'гостившие' на земле (231: "У ржаной земли") души.

10.5. Упоминание 'Царицы' (224: "Царицны льны") имеет двойное основание. В связи со 'льнами-тканью' - она являет собой владычицу нижнего мира управляющую человеческой судьбой: пряденье, тканье, выделывание полотна (в том числе и плоти) - занятия именно мира подземного.⁹² В связи с поэтической системой Цветаевой 'Царица' - та же владычица подземного мира (ср. ее противопоставление "Деве Чистой" в "Царь-Девике" и мотив возделывания - плетения в ее "семи покоях" 'тканей' сплетен-кружев, союзов, разлук, т.е. 'судеб', а также упоминание "чесальщиц"; СиП IV, 39-40; см. 2.2. и 8.9.; ср. еще оппозицию '"Царица" ↔ "Царь-Девика"' с акцентом на женском хтоническом начале первой и мужском небесном-громовниковом второй), иногда отождествляемая со 'страной-землей' (ср. в "Царь-Девике", СиП IV, 38: "Мы пройдем пока на половиночку к Царице. [...] Посмотрим, как мается, Слезой обливается, Как с ночью справляется Страна - без Царя").

В разбираемом фрагменте "Переулочков" этот исходный мотив Царицы-земли разработан детальнее и в несколько ином направлении.

10.6. Эпитет "ржаная" ("У ржаной земли" - 232) в окружении настойчивого упоминания "соли" (230: "Солоны!", 231: "Солоницами", 235: "Солоницею", 236: "соли!") и "гостей" (233: "гости имениты") отсылают к выражению 'хлеб-соль' означая 'гостеприимство'. "Мало по—были?" и "Мало по—жили?" подразумевают 'кратковременность' пребывания на земле, в гостях. В итоге земля получает тут статус 'гостиницы', т.е. локуса смерти, 'преисподней' (ср. возможность прочтения "котлов смоляных" как той же 'преисподней', 'ада'), а "гости" - 'умерших', 'странников', 'путников'.⁹³ Связь земли со смертью дополнительно явствует из стиха 231 "Солоницами - глазницы У ржаной земли", где кроме ассоциации с 'черепом' ("глазницы") присутствует смысл 'слепоты' как признак принадлежности к мертвому царству (см. 9.3. и примеч. 67).

Из пространственной градации в стихах 227-230, построенной по принципу 'углубления': "Ресницами" → "Глазницами" → "Землицею" → 'соль' (→ "Солоны!"), следует, что 'соль' локализована глубже всего и что этим самым она занимает место 'сущности', т.е. ассо-

цирована с понятием 'соль земли' означаемом самое ценное. Но одновременно с так понимаемой 'соли-сущности' снимается ее имматериальный духовный аспект, так как она дается тут и как 'вещество', 'минерал' (235-236: "Солоницею - землица, Сколькo хощь - соли!") уравниваемый с "землицею" и в итоге с понятием 'праха'.⁹⁴ Это значит, что 'соль-сущность' мыслится здесь все еще как бытие ущербное, нуждающееся в дальнейшем отсеивании или очищении от 'материальности' (отсюда очередной этап: "Проходи со мной Муку огненну!" - 241-242).⁹⁵

11.0. 243 Ой - молния!
 244 Ой - гром!
 245 Не - молния:
 246 Конь - в дом!

 247 Раз - выступом,
 248 Два - выскоком,
 249 Три - искры в лоб!
 250 Ан:

 251 Ни огня-ни котла,
 252 Ни коня-ни седла,
 253 Два крыла,
 254 Да и в ла -
 255 Зорь!

11.1. Третий поединок Героя с Ведуньей, как предыдущие, завершается поражением Героя и новой метаморфозой обоих персонажей.

Последовательность метаморфоз Ведуньи очевидна. Она всякий раз превращается в уносящее, увлекающее за собой средство передвижения: 'речка-кораблик' (120-121), 'конь-погоня' (185-196: "Я же и конь, Я ж и погоня") и, наконец, "Два крыла" (253). То есть: 'плаванье' → 'поднебесная скачка' → 'полет'.⁹⁶

'Плаванье' механично и инертно (кораблик уносимый речкой) и предполагает переправу, мену места (ср. 'прощальные поклоны' в 149-164) и, так сказать, совершается на привычном земном уровне. Но отношению к Герою оно играет роль убаюкивающего, усыпляющего, погужающего в состояние забытья (требуемая Ведунье настоящая суть раскланиваний в 146, 151-152, 163-165).

'Гонка-скачка', в отличие от 'плавания', - активна, но и она пока скорее вынужденное внешнее движение, чем внутреннее, что видно как в идее "погони" (186: "Я ж и погоня"), так и 'колесницы' (182: "Ямдичок, жги!"; "Жги, ямдичок, В темь!"). По отношению к Герою эта скачка активизирует его, вовлекает его в движение, в страстную самозабвенную гонку. Для Ведуньи вся эта гонка осуществляется на поднебесном уровне. Для Героя же она оборачивается падением вниз, вглубь (ср. переход от прежних 'поклонов' -

"Кланяйся!" - в 151-152, 163-165 до 'падения-нырка': "Клонись, Кренись, Ресницами льни. Ложись" в 217-220 и упоминание о "котлах" в 214; см. 8.8. и 9.6.).

'Полет', подразумеваемый под 'крыльями' и 'Лазорью' (253-255: "Два крыла, Да и в ла—Зорь!"), знаменует уже некое чистое движение-устремленность ввысь.

Для Ведуньи вся эта эволюция естественна. Ведунья изначально являет собой сущность запредельную, только ради совращения Героя принявшую кажимость земных форм (лживых, обманчивых, соблазнительных; ср. автоименования Ведуньи: 177- "яблочко"; 131-133 - "Райской слюночкой Между прочих рек Сльву"; 185-186 - "я же и конь, Я ж и погоня"; 193-196 - "Лжей-то в груди Семь да седмицы Семь, да еще - Семь"; 262-263 - "Лазорь-лазорь, Прохлада моя!"). И истинный ее локус - уходящая в бесконечность беспредельная высь: в одном варианте "переулочки Игнатьевские" (4, 12, 28, 56) = 'нетварному локусу' (см. 1.1., 1.8., 4.5., 9.3.), а в другом "дом" (246) = "Лазорь" (254-256 и след.) = "Котел без дна!" (273) и т. п.

Для Героя же его эволюция - результат очарованности-соблазненности. Дабы завладеть соблазнительницей, он должен пройти тот же путь, но поскольку он принадлежит миру земному, этот путь оказывается одновременно и совершенно иным. Сначала он должен погибнуть и потом воскреснуть, т.е. сначала лишиться своих земных форм и связей, всех ограничителей удерживающих его в сфере земного бытия (чувств, памяти, привязанностей, страстей), потом воспарить и бесследно раствориться в беспредельности. Поэтому в принципе совпадая с путем Ведуньи его путь ведет сначала вниз, в смерть, через "Котлы смоляны", и лишь потом уже - по ту сторону "Котлов" - вверх по восходящей (ныряя вниз он одновременно воспаряет ввысь, ср. 273-275: "Котел без дна! Ладонь-глубизна! Лазорь, лазорь" и 256: "Лазорь, лазорь, Крутая гора!").

11.2. Было бы однако неправомерно читать всю эволюцию Героя как результат магических заклинаний Ведуньи. Пока Ведунья ни во что его не превращает. Она лишь усыпляет его бдительность и завладевает все более глубокими и все более сущностными аспектами его естества. Эволюция от простецкого любопытства до богатырских качеств Громовержца (молние-громоносного коня) - это лишь выявление заложенных в нем исконных начал. Примечательно, что в

третьем поединке он уже лишен всякого земного (человеческого) облика, он уже не "ямщик" (182, 197) а "конь" (246: "Конь - в дом!"), т.е. только противостоящее и аналогичное Ведунье стихийное космическое начало. Примечательно и то, что теперь Ведунья не принимает никаких новых обольщающих форм. Соблазн уже не нужен: Герой очутился за пределами самого себя, за пределами земного, в царстве Ведуньи. А тут возможен уже только бесконечный полет ввысь.

11.3. В отличие от стихов 171-174, где речь только о "молнии" и о признаке "коня" (173-174: "Не - молния: Конь - ржет!"), здест есть и "молния" и "гром" и, кроме того, появляется "конь" (246: "Конь - в дом!"). Легко заметить, что разница идет в сторону самоявленности 'грома' и его эквивалента 'коня'. Это означает, естественно, окончательное выявление или овнешнение наиболее глубокой сущности Героя: его 'громоносности' ("гром") и его 'богатырства' ("конь"; ср. аналогичное распределение достоинств в образе Георгия в написанном в июне 1921 года цикле "Георгий" - Сип II, 112-119).

Стих "Конь - в дом!" (246) перекликается с темой "гостей" в стихах 231-238 и с темой очистительного прохождения через "Котлы смоляны!" (214) и "Муку огненну!" (242). 'Гость', как уже говорилось в 10.6., - 'умерший'. Но у 'гостя' есть и другое значение. Это - "сам тотем, 'господь' [...] Мало того. Гость со временем получит значение эпифанирующего бога, господя, приходящего в дом, являющегося людям; с 'приходом' этого бога-тотема начнет увязываться мотив гостеприимства".⁹⁷ С другой стороны, в архаических системах 'гость' понимается не только как тотем, но и как 'враг' и 'жертва', причем 'жертва' при обмене с богом (ср. лат. *hostia*).⁹⁸ Все эти смыслы в поэме налицо:

- "гром" и "конь" - окончательно эпифанирующий и скрыто присутствовавший в Герое бог-Громовник;

- он же 'жертва' того же Громовника, вытребованная Ведуньей в обмен за свою жертву (см. 7-8: "Богу жертву кадит, С дуба требуют"; см. 1.4.);

- он же 'враг': "Конь - в дом!" значит также разрушение "дома" (ср. разрушение храма конем в поэме "На красном коне" - Сип IV, 158: "Престол опрокинут! [...] Стоните, стоните, стены! [...] Шатается купол. - Рухай, Сонм сил и слав!"). При этом "дом" значит

тут скорее всего подземный мир Ведуньи (ср. о ее локусе в 16: "Всех окошечек - семь" и вообще устойчивый у Цветаевой смысл "дома" как локуса смерти), в том числе и ее самое как некое пространство (это может быть, в частности, как 'дом-туча', т.е. подземная ипостась Ведуньи, так и 'заоблачный дом', т.е. Ведуньиная "лазорь"; ср. в "Георгии" - Сип II, 113 и 116: "За красною тучею - Белый дом. Там впустят Вдвоем С конем"; "Славьте - Георгия! [...] В дом Госпожи своей Конным - вступившего!").

11.4. В отличие от стихов 179-180, где и 'коса-руно' и 'река-челн' соотнесены с Ведуньей, стихи 251-252 имеют ввиду и Ведунью ("Ни огня-ни котла") и Героя ("Ни коня-ни седла"). А это значит, что тут имеет место исчезновение их обоих и превращение в одну органическую пару 'крыл' ("Два крыла").

Как и во всех предыдущих метаморфозах, меняется здесь также и пространство, меняется ипостась мира. "Котел", несомненно, соотнесен с низом, с преисподней, поэтому "седло" должно означать верх, небо; "огонь" и "конь" - некий средний уровень. Их исчезновение означало бы выход за пределы этого 'космоса' в 'космос' второго ранга, на некий иной уровень бытия, еще более универсальный, чем предыдущий (кстати, этот смысл видимо и стоит за стихами 258-259: "Лазорь, лазорь, Вторая земля!").

Если отставать соотнесенность 'коня-седла' с Героем, то 'седло' означает тут не только 'высь-небо', но и предел тварного Божественного мироздания. Ср. в "Георгии" (Сип II, 116-117): "с архангельских высот Седла - копыя - содеянного дела" и "С архангельской высоты седла Евангельские творить дела". Тогда "Вторая земля" и "Лазорь" означали бы уже сферу нетварного.

11.5. В рамках подспудного присутствующего в поэме мифологического сюжета борьбы природных стихий последний поединок с его заключительным полетом "в ла—Зорь!" (254-255) можно читать как финал грозы, когда исчерпываются обе противоборствующих стороны: и похитительница-туча-змея и разбивающий ее молние-громовержец, т.е. когда устанавливается космическое равновесие (253: "Два крыла") и начинается новый природный цикл (ср. упоминание "жаворонка" в 353 и 'златорогого тура' в 365-371, одинаково знаменующих весну и плодородие).

11.6. В рамках же Цветаевской поэтической системы последний поединок читается аналогично, но все-таки иначе. Он ведет к новой трансформации, но на этот раз окончательной: все земные ипостаси

Героя и Ведуньи отменяются; снимается также антогонизм между Героем и Ведуньей - они образуют теперь одно диалектическое единство ("Два крыла" - 253; "мы" в 310) и выходят за пределы земного измерения (точнее: тварного мира). И здесь, собственно говоря, завершается сюжет поэмы, хотя это всего лишь две трети ее текста.

11.7. Остальная треть текста (стихи 256-373) посвящена полету, возношению ввысь, в Лазорь. Такая композиционная диспропорция длины текста отображает, по всей вероятности, идею бесконечности и беспредельности Лазори. Отсутствие же событий и изменений-трансформаций героев в этой части текста может в свою очередь читаться как отражение недискретности и беспризнаковости Лазори, ее, говоря словами Гаспарова, "не-сущности",⁹⁹ ее непрерывной и бесконечной динамики. И тем не менее соблазнительно присмотреться внимательнее к этой Лазори и хотя бы в наиболее общих чертах осознать влагаемый в нее смысл.

- 12.0.
- 256 Лазорь, лазорь,
 257 Крутая гора!
 258 Лазорь, лазорь,
 259 Вторая земля!
- 260 Зорь-Лазаревна,
 261 Синь-Ладановна,
 262 Лазорь-лазорь,
 263 Прохлада моя!
 264 Ла—зорь!
- 265 Во останный во разочек
 266 Затянись, замри!
 267 То последний ветерочек
 268 С аржаной земли:
- 269 Горбы, борода, да борозды,
 270 Да зелена.
 271 Дух навозенный, забористый, -
 272 Моя земля!
- 273 Котел без дна!
 274 Ладонь-глубизна!
 275 Лазорь, лазорь,
 276 Синь-Озеровна:
 277 Ла—зорь!
- 278 Во останный во последний
 279 Через всю-от-синь:
 280 Не за раннею обедней
 281 Молодцу - помин...
- 282 В кузне - славу куют,
 283 К устам - чару несут,
 284 Другу - славу поют
 285 В ла—зорь.

- 286 Лазорь, лазорь!
287 Златы стремена!
288 Лазорь, лазорь,
289 Куды завела?
- 290 Высь-Ястребовна,
291 Зыбь-Радуговна,
292 Глыбь-Яхонтовна:
293 Лазорь!
- 294 Звончей, звонницы-бессонницы,
295 Во весь-от-звон!
296 Здесь головушки не клонятся:
297 И так взойдем!
- 298 Синей, дымницы-кадильницы,
299 Во весь-от-дым!
300 На груди моей - одиннадцать
301 Еще с одним!
- 302 Аминь,
303 Помин,
304 Морская Хвалынь,
305 Синь-Савановна,
306 А —
- 307 Весь-от-и мир,
308 Маревом - дни!
309 Без вести - мир,
310 Без вести - мы.
- 311 Синь-ты-Хвалынь,
312 Сгинь-Бережок!
313 Звездная синь -
314 Наш положок.
- 315 Но через весь
316 Морок - взгляни! -
317 Лестницею -
318 Ризы мои!
- 319 Глух пуховик:
320 Дна не достанешь,
321 Каменем крик
322 Панет - и канет.
- 323 Поволевав,
324 Пошалевав:
325 Синь - в сапогах,
326 Синь - в головах...
- 327 Пасть - не упасть,
328 Плыть - не доплыть.
329 Дарственными -
330 Душу насыть!
- 331 Милый, растрать!
332 С кладью не примут!
333 Дабы принять -
334 Надо отринуть!
- 335 Первая цель,
336 Пригород лишь!
337 Этих земель -
338 Тридевять их!

339 Но через весь
 340 Пропад - взгляни! -
 341 Пригоршнями -
 342 Земли мои!

 343 Милый, не льни:
 344 Ибо не нужно:
 345 Ибо и лжи:
 346 Ибо ни мужа

 347 Здесь, ни жены.
 348 Раны не жгут,
 349 Жатвы без рук,
 350 Клятвы без губ.

 351 Не удержав,
 352 - Все раздаря! -
 353 Жаворонком
 354 Рана моя

 355 В ла—

 356 Лазорь, лазорь,
 357 Круты рамена!
 358 Лазорь, лазорь,
 359 Куды завела?

 360 Туды-завела,
 361 Сюды-завела,
 362 Концы залила,
 363 Следы замела,

 364 В ла—

 365 В лазорь-в раззор
 366 От зорь - до зорь
 367 На при—вязи
 368 Ревя, заклят:
 369 Взор туп,
 370 Лоб крут,
 371 Рог злат.

372 Турий след у ворот,
 373 От ворот - поворот.

12.1. В стихах 256-277 "Лазорь" сопоставляется с "землей" и одновременно противопоставляется ей. И со- и противопоставление содержится в наименованиях "Лазори" Ведуньей "Лазорь, лазорь, Вторая земля!" (258-259) и "Дух навозенный, забористый, - Моя земля!" (271-272).

"Вторая земля!" читается в первую очередь как некий иной мир, не тождественный обычному земному, и как созвучный библейской земле обетованной (ср. соблазн 'раем' в 73, 103, 105, 119, 131 и его эволюцию как путь выявления глубинной сущности этого 'рая'). Но одновременно она может пониматься также и как 'вторая' по счету

сфера владений (царства) Ведуньи (ср. в 337-338: "Этих земель - Тридевять их!"; см. также 11.4.).

Наименование "Лазори" "Крутой горой" (257), а затем переименование во "Вторую землю" (259) локализует данную сферу "Лазори" вверху, над обычным земным уровнем. Это может быть как 'небо', так и любая иная ипостась потустороннего, внеземного мира. Кроме признака 'выси', 'вертикали', "Крутая гора" вписывает в нее по крайней мере еще два иных признака: 'требовательность, бескомпромиссность, неуступчивость', 'труднодоступность' (ср. 331-334 с их смыслом 'отказа', 'требования жертвы': "Милый, растрать! Складью не примут! Дабы принять - Надо отринуть!", и 348-357, где 'жертвенность' еще более очевидна: "раны", "без рук", "без губ", "Рана моя" и "Круты рамена", которые позволительно ассоциировать с 'крестной мукой' в виду наличия христианской лексики в 31, 32, 34, 54) и 'центральность, фундаментальность в мироздании' (если учитывать мифологические коннотации "горы" как 'мирового центра'), а также некую 'вершинность, граничность с очередной сферой' (особенно если учитывать коннотации "горы" в иных произведениях Цветаевой; ср. хотя бы стихотворение "С этой горы, как с крыши Мира, где в небо спуск" - 30 августа 1923, Сип III, 96).¹⁰⁰

Противопоставление 'земля ↔ Лазорь, Вторая земля' несколько уточняется в стихах 269-272. "Горбы" (269), отчетливо переключаясь с "горой", знаменуют тяжесть, бремя (доли и усилия), согбенность, склоненность-по(при)давленность вниз и внешний, физический уродливый облик.¹⁰¹ "Бороды, да борозды", наравне с "горбами", - физическую старость, обетшание плоти, уродство.¹⁰² "Зеленя" - 'вегетативность', 'прозябание' и 'незрелость, неумность' (ср. 147-148: "А на што нам лен, Зелена башка?"; 129-130: "Что за дурость-така-соплячество Башкой русою в юбки прятаться?"; 'наивность', 'простоватость' Героя, звучащие в его вопросах в 9, 10, 29-32).¹⁰³ "Зеленя", кроме того, противостоят здесь 'голубизне' и 'синеве' Лазори, где 'голубизна' сочетает в себе и представление о цвете ("Лазорь" как "синь" в 261, 276, 279, 305, 311, 313, 325-326) и представление 'глубине-умудренности' (273-275: "Котел без дна! Ладонь-глубизна! Лазорь, лазорь", где двуименность 'котел-ладонь' объединяет в одно и поглашающую бездонную 'прорву' - ср. "пропад" в 340, и поддерживающий принцип: "ладонь", в частности, как 'поверхность вод',¹⁰⁴ ср. тут же в 276 переиме-

нование в "Синь-Озеровна", т.е. создает диалектический образ 'мировместилища').

Стихи "Дух навозенный, забористый, - Моя земля!" (271-272) вводит в понятие 'Лазори' и ее переименований признак 'духовного', 'не-физического'. Примечательно при этом, что "Дух" противостоит здесь одновременно и земному 'воздуху', получившему тут вид "ветерочка" (267: "То последний ветерочек С аржаной земли").

"Забористый" (271) значит, в частности, 'цепкий, острый, опьяняющий, заманчивый'.¹⁰⁵ "Навозенный" (271) активизирует как признак интенсивности, так и признак 'гниения, тлена'. В контексте 'хлебопашеской' картины стихов 269-270 ("Гробы, борода, да борозды, Да зеленя") "навозенный" и "забористый" могут читаться как предпосылки нового вегетативного цикла, 'возрождения'. Но переход к "котлу без дна!" принципиально этот цикл размыкает, хотя идеи 'возрождения' и не снимает (из-за 'поддерживающей' "Ладони-глубизны!"). Возрождение возможно, но не обратно, а в противоположную сторону от земли, возрождение как качественное перерождение.¹⁰⁶ Этот смысл, кстати, улавливается в серии "Царствыца хлеб—ни!" (210) → "Черны Котли смоляни!" (213-214) → эквиваленция "смоляны, То льни зелени" (215-216) → "С аржаной земли" (268) → "Дух навозенный, забористый" (271) → "Котел без дна!" (273) → "К устам - чару несут" (283) и в серии "Синь-Ладановна" (261) → "Затянись" (266) → "Дух навозенный, забористый" (271) → "Синей, димници-кадильници, Во весь-от-дым!" (298-299), которые подразумевают 'перестраивающее' действие галлюциногенных средств (напитков и воскурений),¹⁰⁷ способствующих 'воспарению' души в трансцендентный мир (ср. 294 упоминание "бессонницы", в 295 "звона" и самопроизвольного вознесения в 296-297 "Здесь голушки не клонятся: И так взойдем!" рядом с картиной обморочного состояния в 300-304: "На груди моей - одиннадцать Еще с одним! Аминь, Помин" с обрывающимся в 306 "А - ", которым передается 'последний вздох').

"Вторая земля" = "Моя земля" = "Дух" оказывается, таким образом, сферой последнего воздуха (267: "То последний ветерочек") и последнего вдоха (306: "А - "). Кроме того, в отличие от 'первой земли', где осуществляется циклическая перестройка плоти (стихи 269-271), "вторая земля" - сфера перестройки души.

В контексте стихов 227-238 'первая земля' раскрывает свою

хтоническую сущность: она - временный локус материальной ипостаси бытия, локус отмирающей плоти, т.е. смерть в ее биологическом решении (таков смысл приписанных ей "глазниц" и таков смысл ее 'гостеприимства', ее 'хлеб-соли'; см. 10.6.). По сравнению с нею 'лазорь' - бесплотна, она - "Дух", притом 'галлюциногенный', - и безгранична, ср. со- и противопоставление "'Солоницею - земля, Сколько хощь - соли!" (235-236) ← "Котел без дна! Ладонь-глубизна!"' (273-274) по признаку 'малое беспредельное' (ср. дальше, в 341-342: "Пригоршнями - Земли мои!") и по признаку 'щедрое ненасытное'.

12.2. Патроним "Лазаревна" (260: "Зорь-Лазаревна") совмещает в себе два исходных имени - "Лазорь" и 'Лазарь'. Отсылка к имени 'Лазарь' вводит в контекст и Лазаря Четверодневного и Лазаря Убогого. Историей Четверодневного объясняются тут, по-видимому, отсылка к ладану в патрониме "Дадановна" (261), "Дух навозенный, забористый" (271), поминки (278-285) и потом трансформации ладана в "дымницы-кадильницы", "дым" (298-299), "марево" (308), "морок" (316). Контекстом же Лазаря Убогого - "Котел без дна! Ладонь-глубизна!" (273-274), потом "Дарственными - душу насыть!" (329-330) и "Милый, растрать! С кладью не примут!" (331-332).

Патроним "Ладановна" (261) и позднейшие его трансформации объясняются также и предыдущим контекстом поэмы: "Богу жертву кадит" (7), "сладкие смеси" (47) и "Котлы смоляны" (214-215) с постоянным смыслом 'дурманящего средства'.

При этом чрезвычайно интересно расчленение названия "лазорь" в стихах 260-261 на слог "-зорь" с переводением его в 'Зорю' ("Зорь-Лазаревна") и на слог "ла-", осмысляемый в свою очередь как 'лазурь', т.е. 'синь' ("Синь-Ладановна"). 'Лазорь=синь' в дальнейшем тексте последовательно связывается с разными вариантами 'ладана-дыма' и 'воды-савана', т.е. с 'погребально-заупокойным' ореолом "Лазори" (276: "Синь-Озеровна"; 274: "Ладонь-глубизна", где "Ладонь-", кроме созвучия с "ладаном" и 'дланью', означает еще как водную поверхность, о чем была уже речь в 12.1., так и 'ладью' - ср. наличие "кораблика" в 120 и его связи с 'летучим гробом', оговоренные в 8.2., 8.3., 8.5.; 279-281 с откровенной рифмовкой слов "синь" и "помин"; 298-301, где 'синь' и ее интенсивность - "Синей" - связаны с "дымом" "дымниц-кадильниц" и с

захоронением "На груди моей"; 302-306, где "Синь" получает патроним "-Савановна", а кроме этого является иным именем "Морской Хвалыни" и как бы экспликацией слов "Аминь, Помин", означающих конец, смерть, завершение; 311-312 и 325-326 с семантикой 'сгинуть, исчезнуть' и погребальной позой).

'Лазорь=зорь' связывается с непрерывным восхождением или уводом ввысь: в 286-289 она - "золоты стремена!", означающие вероятнее всего стремительность и энергичность движения; в 290-293 она - весь макрокосм в одном единстве ("Высь", "Глыбь" и промежуточная, соединяющая оба этих полюса "Зыбь-Радуговна"; ср. в 39: "Часть-рябь-слепь-резь!" и 3.7.), а в финале - весь временной континуум, некая 'беззакатность' (365: "От зорь - до зорь").

"Зорь-Лазаревна", отсылая к Лазарю Четверодневному, сохраняет, как видно, только смысл ухода в потусторонний мир через смерть и бесконечное восхождение - по ту сторону - к абсолюту. Евангельское воскресение из мертвых в земную 'житейскую' форму здесь демонстративно удерживается в поле зрения читателя, но так же демонстративно устраняется. В Цветаевском решении 'обратного воскресения' нет, как нет и периодического 'вегетативного' возрождения (см. 9.5. и 12.1.). В ее модели 'воскресение' означает бесповоротный уход 'по ту сторону' и устремленность к 'абсолюту', к 'за-тварному'. Это решение, думается, не противоречит христианской модели бытия, оно лишь переводит акцент на состояние мира после 'Второго Пришествия', т.е. 'за-тварного', а этим самым и 'до-тварного',¹⁰⁸ что и есть Цветаевское 'воскресение'. Ср. по поводу Лазаря в "Земных приметах" (1919; Проза I, 111-112):

"'Воскреси его, потому что нам без него скучно!' - то же самое, что: 'Разбуди его, потому что мы без него не спим'... Разве это довод? - О, какое мертвое, плотское, чудовищное чудо! Какое насилие над Лазарем и какое - страшнейшее - над собой!

Лазарь, возвращающийся *оттуда*: мертвый к живым, и Орфей, спускающийся *туда*: живой - к мертвым... Разверстая яма и Елисейские поля. - Ах, ясно! - Лазарь *оттуда* мог принести только тлен: дух, в Жизнь воскресший, в жизнь не 'воскресает'. Орфей же из жизни ушел - в Жизнь. Без чужого веления: жаждой своей.

[...]

Как мне жаль Христа! Как мне жаль Христа за его насильственные чудеса! Христос, пришедший горы двигать - словом! 'Докажи,

тогда поверим!' - 'Верим, но подтверди!' Между чудом в Кане (по просьбе Марии) и испытующим перстом Фомы - странная переключка. Если бы Мария была зорче, она бы, вслед за превращением воды в вино, увидела другое превращение: вина - в кровь...

Убеждена, что Иоанн у Христа не просил чудес".

"Синь-Ладановна" же - обратная сторона этого же восхождения, его, так сказать, условие, т.е. непрерывное умирание и растворение в небытии (тут уместно видеть смысл ассоциации "-Лазаревны" с Лазарем Убогим). Как одно единство эта 'Лазорь' оказывается апофатическим путем к абсолюту, ср.: 331-334 с их требованием полного отказа и полной растраты; 343-350 с их отсутствием или снятием каких-либо различий, каких-либо ощущений, какой-либо 'орудийности' и какого-либо плана выражения; 352-354, где 'боль' ("рана моя") оборачивается 'песней-жаворонком' тащей в беспредельности (обрывающиеся, 'недосказанные' "В ла—" в 355 и 364).

12.3. Если на последовательность текста смотреть как на отражение 'проходимого пути' в 'Лазорь', то за 'воздушным' слоем "Второй земли" (267: "То последний ветерочек" и 271-272: "Дух навозенный, забористый, - Моя земля!") следует 'звуковой', а за ним еще 'дымный'. Их логическое оформление отсылает к церковному обряду отпевания и к обряду поминок (278-284, 294-295, 298-299). Их же семантика - к идее 'вознесения' и 'увековения'.

"Слава" (282, 284) уже сама по себе 'звучна' и сама по себе 'возвышает'. Но у Цветаевой эти смыслы "славы" эксплицируются еще сильнее: "В кузне [...] куют" и "славу поют" переводят "славу" в сплошной 'звук'; "уста", композиционно помещенные между "куют" и "поют", тоже 'озвучаются', а 'озвучаясь' наполняют признаком 'звучания' также и "чару"; "чару несут" и "славу поют В ла—зорь" не только активизируют признак 'возвышения' в "славе", но и актуализируют его - 'звучающая слава' оказывается также и 'возносящей', что тут же и получает свою реализацию под видом 'уносящей Лазори' (287: "Златы стремена!"; 289: "Куды завела?"). Поэтому интенсификация звуковой зоны в 294-295, ее трансформация в сакральный "звон" ("звонниц") в отличие от профанической "кузни" (282) и в 'высокое' в отличие от 'низкой', а то и вовсе - 'подземной', "кузни", в первую очередь означает 'убыстрение' воспарения, 'вознесения' к пределам и 'воскресения' (упоминание "-бессонниц" и "Здесь головушки не клонятся" явно противостоят 'пред-

гибельному' эпизоду в 217-220: "Клонись, Кренись, Ресницами льни. Ложись под свист Стрелы калены").

"Синей, дымницы-кадильницы, Во весь-от-дым" (298-299) отсылает к той же 'прославляющей' семантике 'воскурений', что и "слава" и "звон". Но последовательность "звон!" (295) - "дым!" (299) меняет эту семантику, "славу" превращает в "дым", так сказать, 'рассеивает' ее, делает ненужной, а точнее: возносящая "слава" тут же преодолена, герои очутились за ее пределами (ср. пренебрежительное "И так взойдем!" в 297, следующее тут же за зоной "звона"; ср. еще мену стилистическую, явно снижающую ранг 'воскурений': 261 - "-Ладановна", 294 - "звонницы-", но в 298-299 - "дымницы-кадильницы", "дым" и овеществляющее этот "дым" поторапливающее "Синей", а в 308 и 316 уже откровенно пейоративные "марев" и "морок"), где никакого звука уже нет: 319 - "Глух пуховик", 321-322 - "Каменем крик Панет - и канет" и, наконец, 350 - "Клятвы без губ". Иначе говоря, это уже 'звуконепроводимая' сфера, это сфера бестелесного смысла, 'самопонимаемая'.

12.4. "Слава", как уже говорилось в 12.3., подразумевает также и идею 'увековечения', что наглядно видно в стихе 282: "В кузне - славу куют". Ее трансформация в "дым" (ср. возможность переключки "кузни" с "дымницами-кадильницами" в 298) замыкает предполагаемую ею 'вечность' в узких пространственно-временных пределах и переводит ее в условность. Но это едва ли не самый основной параметр "Второй земли". Дело в том, что впервые здесь появляются в тексте поэмы временные отношения (если не учитывать стиха 5: "Свет до свету горит").

Время здесь мыслится как уже законченное, замкнутое, преодоленное. "Вторая земля" - крайняя его граница: "Во останный во разочек Затянься, замри!" (265-266), "То последний ветерочек" (267), "Во останный во последний" (278), "помин" (281 и 301). За ней время исчезает, "Лазорь" безвременна и беззакатна: "Маревом - дни!" (308) и "От зорь - до зорь" (366; ср. еще упоминание "-бессонниц" в 294). То же происходит и со "славой"- "помином": "Без вести - мир, Без вести - мы" (309-310).

Стих "Маревом - дни!" (308) вводит календарную единицу времени исчисления. Насыщенность "второй земли" 'терминальностью' (265: "останний", 278: "останний", "последний", 281: "помин", 302-303: "Аминь, Помин"; 266: "замри"; 279: "Через всю-от-синь", 295: "Во

весь-от-звон!", 299: "Во *весь-от-дым!*") такую же 'терминальность' и 'исчерпанность' вписывает в "На груди моей - одиннадцать Еще с одним!" (300-301), где "На груди" предполагает 'захороненность' (ср. в 265: "замри!"), а "Еще с одним!" - 'финальность' счета, присоединение последнего звена перечисляемой серии (аналогично союзу "Да" в 270: "Да зеленя"). Доминанция временных показателей и потом сведение их в один суммирующий, в "дни!" (308), позволяет видеть в "одиннадцати Еще с одним!" такие же календарные единицы - 'месяцы', т.е. замкнутость и исчерпанность земного временного кольца-года. Иначе говоря, здесь имеет место выход в 'за-время', выход в сферу не объятую временным кольцом. "В кузне - славу куют" (282) предполагает не только смысл 'увековечения', но и 'венец славы', а этим самым представлением о 'кольце вечности'. Но "куют" вписывает в эту 'вечность' признак 'созданности', а шире - 'тварности', чем и дискредитирует ее, эксплицирует ее не-подлинный характер (ср. "марев" в 308), делает ее лишь одним из параметров 'конечного' (детерминированного) "мира" (ср. 307-310: "*Весь-от-мир, Маревом - дни, Без вести - мир, Без вести - мы*").¹⁰⁹ Еще иначе: здесь кончается и преодолевается все время пространство и совершается выход в 'за-мир' в 'за-время пространство' (в 'никуда'; ср. 312: "Сгинь-Бережок!"; 359-366: "Куды завела? Туды-завела, Сюды-завела, Концы залила, Следы замела В лазорь-в раззор От зорь - до зорь", где: 'туды-сюды' аннулирует какую-либо локализацию, сохраняя единственно 'движение', "раззор" вводит представление о 'пустоте', а "От зорь - до зорь" - о нелимитированности, и пространственной и временной, этой 'пустоты'; ср. еще ее переключку с именованнием "переулочков" "И гнать е в ским и", указывающими на не-существование, о чем уже говорилось в 1.1. и 1.8.).¹¹⁰

12.5. В отличие от "второй земли", ознаменованной своей 'конечностью' (265: "останный", 278: "останный" и "последний") и 'исчислительностью' (300-301: "одиннадцать Еще с одним!"), очередные - 'за-мирные' - зоны 'Лазори' необозримы и неисчислимы (316-318: "взгляни! - Лестницею - Ризы мои!"; 337-338: "Этих земель - Тридевять их!"; 340-342: "взгляни! - Пригоршнями - Земли мои!") и являют собой лишь 'начальные' этапы восхождения (335-336: "Первая цвель, Пригород лишь!", где "Первая цвель", отсылая

к популярному изречению 'Это еще цветочки, а ягодки впереди', намеренно преуменьшает уже открывшуюся беспредельность, ср. 341-342 "Пригоршнями - Земли мои!", где в свою очередь "пригоршни" - не только 'необъятная численность', но и 'малость' отдельных 'беспредельностей' - "земель"). Но самое главное, что теперь 'лазорь' - беспризнаковый континуум. "Синь - в сапогах, Синь - в головах..." (325-326) снимает различие между 'низом' и 'верхом'; "Пасть - не упасть, Плыть - не доплыть" (327-328) - между 'вертикалью' и 'горизонталью'. Кроме того "не упасть" и "не доплыть" снимают представление о 'цели' и вводят категорию 'непрекратимости' движения самого в себе. Движение же лишается признака 'мены места', оно представлено тут лишь при помощи мотива 'теряемости', 'исчезания': "Но через весь Морок - взгляни! - Лестницею - Ризы мои!" (315-318), где "Морок" и есть 'затерянность', с одной стороны, а с другой - 'кажимость', нечто лишенное физической формы существования; "взгляни!" предполагает бессилие зрения, невозможность увидеть, и этим самым родственно 'слепоте', подразумевающей в свою очередь внутреннее 'видение-понимание' (см. 9.3.); "лестница" же означает 'путь', но опять-таки запредельный, имматериальный, на что указывает факт, что 'лестницею' именуются "ризы" Ведуньи, и что будучи иным наименованием прежних "платиц" (3), "платков" (58) и "шелка" (104) сакрализованное "ризы" предполагает иной ранг и иной статус бытия - нематериальный, совпадающий по своей сущности с сущностью мироздания как пути-исчезания. Аналогичное исчезание наблюдается в стихах 319-322 и 339-342: "морок" эволюционирует тут в "пропад" с его очевидной связью с 'пропадать', которое еще заметнее в контексте 'умаляющих' "пригоршней". Любопытно, однако, что ни с "морока", ни с "пропада", ни с "пригоршней" не снимается смысл 'беспредельности', 'бесчисленности'. Этим самым и данные признаки уравниваются или примиряются друг с другом: 'малое' и 'огромное' оказываются равновелики. В результате весь этот континуум 'Лазори' можно определить как 'исчезающе-возрастающий', а движение - не как преодоление пути и перевоплощения, что имело место в 'тварных' проявлениях мира поэмы, а как 'избывание' каких-либо дифференцирующих признаков, как 'обретание' беспризнакового и невычленимого из 'окружения' состояния.

12.6. Так, некогдашний "полог" (42) уже не "полог", а "Звездная синь" (313); "платица" (3), "платки" (58) и "шелк" (104) -

не 'одеянья' и даже не "ризы" (318), а "лестница" (317). При этом "звездная синь" и "лестница" только разные имена одного и того же, т.е. нетварного 'локуса-пути'. Ср. в других вещах Цветаевой: в "Ищи себе доверчивых подруг..." (18 июня 1922, Сип III, 14): "Всю лестницу божественную - от: Дыхание мое - до: не дыши!"; в "О, его не привяжете..." (5 октября 1922, Сип III, 43) из цикла "Бог": "Ибо бег он - и движется. Ибо звездная книжица Вся: от Аз и до Ижицы - След плача его лишь!" или в "Друг! Не кори меня за тот..." (3 мая 1923, Сип III, 72) из "Так вслушиваются...": "Так в ткань вработываясь, ткач Ткет свой последний пропад", где все три компонента, хотя и выступают по отдельности, соотнесены по смыслу друг с другом именно как 'нетварное', 'динамическое' (а точнее 'ведущее, увлекающее движение') и 'растрачивающее' и 'исчезающее' (предел "лестницы" - "не дыши", звездное небо - "след плача", а "ткань" - "последний пропад"; ср. в самой поэме параллелизм переназывания "морок" в 314 и "пропад" в 340).

Последовательность "Звездная синь - Наш положок" (313-314), "Лестницею - Ризы мои!" (317-318) и "Глух пуховик: дна не достанешь" (319-320) образует своеобразное новое мироздание со своим 'верхом' ("Звездная синь"), со своим 'низом' (упоминание "дна") и со своим объединяющим их промежуточным уровнем ("лестница"). Однако, в отличие от тварной "второй земли" это новое мироздание беспредельно: 'верх' - не "положок", а "звездная синь", 'низ' - недостижим ("Дна не достанешь"; а дальше в 327 "Пасть - не упасть"), промежуточная же растяженность теряется как по вертикали ("лестница" как "морок" и потом в 328 "Плыть - не доплыть"). Но самое важное то, что данный макрокосм отнюдь не нечто внешнее, а ипостась Ведуньи, что и она и этот макрокосм полностью совпадают друг с другом, о чем свидетельствует прежде всего отождествление "лестницы" с "ризами" Ведуньи. Но это не все. В пределах поэмы соотнесенность "пуховника" с 'низом' (с "дном") заставляет видеть в нем новый вариант "яхонтов" и 'слюны' - "рубля" (ср. в 290-292 аналогичную позицию 'низа' "Глыбь-Яхонтовны" и в 22 'внутреннюю' позицию 'драгоценности' - "рубля": "Плюнет - рублем подарит"), а также соблазнительных "уещений" в 59 "Яблочками, яхонтами", где "яхонтам" тоже отведена позиция 'низа', а точнее - 'внутреннего', упрятого в 'глыби' (см. 4.4. и 4.5.). Именованье же этого 'низа' "пуховиком" менее очевидно. С весьма созна-

тельной натяжкой его появление могло бы объясняться следующим образом:

- Это продолжение и трансформация эротико-фунеральных свойств Ведуньи: "пуховик" как 'брачное ложе', что следует как из его позиционного соответствия соблазном "яхонтами"="рублем"="райской слюночкой" (ср. 22 и 131), так и из возможности прочтения стихов 282-285 не только в коде "помина", но и в коде 'свадебном';¹¹¹ "пуховик" как 'смертный одр', что в свою очередь следует из подземных, 'адских' коннотаций его соответствия "яхонтов" (см. 4.4.) и из погребального характера стихов 282-285 (см. 12.3.) и стихов 325-326, подразумевающих 'похоронную позу' ("Синь - в сапогах, Синь - в головах...").

- Это трансформация "белохрущатых громких платиц" (3), с их подспудной связью со 'снегом' и 'замороженным громом' (см. 1.7.; ср. еще 108: "Сне—го—вей", 263: "Прохлада моя!"), на что дополнительно указывает 'звукопоглощаемость' "пуховика" (319-322: "Глух пуховик: [...] Каменем крик Панет - и канет"), и трансформация "крыл" (253), особенно в виду весьма очевидного здесь 'парения' на "пуховике" (325-326 с их позой 'покоящегося' и далее 327-328 с их возможностью прочтения как образа 'реянья-парения' - см. 7.1. и примечание 39).

- Это трансформация "груди" Ведуньи (см. 300-301: "На груди моей - одиннадцать Еще с одним!"), где "грудь" может читаться как вариант прежнего "кораблика"='гроба'='лона' (см. 8.3. и 8.5.), с той разницей, что теперь эта "грудь"- "пуховик" из-за ее беспредельной раздвинутости ("Дна не достанешь") являет собой все 'мировместилище' и характеризуется только внутренним аспектом, не имея и не предполагая ничего внешнего. Иначе говоря, в этом случае имело бы место поглощение Героя Велуньей в себя, вовнутрь, в "грудь"- "пуховик". Эквиваленция "грудь"="пуховик" не снимает с "пуховика" смысла 'брачно-губительного соблазна', а лишь еще раз его подтверждает, если вспомнить, что прежде (стихи 193-196) "грудь" определялась как вместилище бессметного количества "лжей", что она повторяла там признак семикратного строения мироздания, и что носила характер внутренней 'страстной' "скачки"- "погони" (185-189). Кстати, в менее откровенной, но все-таки явственной форме, семантика 'соблазна' наличествует и здесь под видом "лестницы"- "риз", где "лестница" восходит, несомненно, к "улащать" (60),

"лести" (81), "ласти" (82, 90) и к трансформации "шелков" (103-104) в "райскую-реченьку" и "райскую слюночку" (131).

Выход за пределы поэмы, т.е. в общую Цветаевскую семантическую систему, позволяет не только прочнее обосновать появление здесь "пуховика", но и уточнить его смысл.

В стихотворении "В мозгу ухаб пролёжан..." (26 ноября 1924; Сип III, 114) из цикла "Сон" есть следующие строки:

Не доверяй перинам:
С сугробами в родстве!

Занежат, - лести женской
Пух, рук и ног захват.
Как женщина младенца
Трехдневного заспят.

[...]

Заокеанских тропик
Прель, Индостана - ил...
В постель иду как в пропасть:
Перины - без перил!

Кроме знакомой по поэме связи "перины"- "пуха" со 'снегом', 'женским соблазном', 'инкорпорацией', 'пагубным началом' и 'бес-предельностью', здесь налицо еще связь с 'выходом-путем' в за-предельное, в 'веще', и связь с 'изживанием' всего оформленного, ограничивающего, тварного (см. в пропущенных строках: "В постель иду [...] Сновидеть: рай Давидов Зреть и Ахиллов шлем Священный, - стен не видеть! [...] В постель иду как в прорубь: Вас, - не себя топить!", где "прорубь" - ход в нетварный мир для Я, а для 'обывательского' :мира - казнь 'небытием'; ср. в поэме 321-322: "каменем крик Панет - и канет", где "крик" - последнее проявление причастности к тварному).¹¹²

В стихотворении "Как по синей по степи..." (иначе "Колыбельная", 13 февраля 1923; Сип III, 48-49) из цикла "Скифские", соответствие "пуховика" - "подушка" - играет роль пути выбывания из мира сего и роль способа преодолевания 'тварности', но, кроме того, она же - способ преодолевания смерти и выхода в бессмертие ("спи, Смерть подушками глуша [...] Тони - да не кань. Волынь-перезвонь, Хвалынь-целовань", где "волынь", "-перезвонь" и "Хвалынь" - потустороннее восхождение в 'за-тварный' мир, а "-целовань" предполагает как состояние забытья, так и слиянность - 'целостность', 'единство' - с нетварным бытием).

И, наконец, в стихотворении "Не возьмешь мою душу живу..." (28 декабря 1924; Сип III, 120) из цикла "Жизни" и в "Поэме воз-

духа" (Сип IV, 284) "пух" однозначно соотнесен с "душой". В первом это выглядит так:

Не возьмешь мою душу живу,
 Не даждуюся как пух.
 Жизнь, ты часто рифмуешь с: лживо, -
 Безошибочен певчий слух!

Не задумана старожилом!
 Отпусти к берегам чужим!
 Жизнь, ты явно рифмуешь с жиром:
 Жизнь: держи его! жизнь: нажим.

Жестоки у ножных костяшек
 Кольца, в кость проникает ржа!
 Жизнь: ножи, на которых пляшет
 Любящая.

- Заждалась ножа!

Предпосылки семантической системы этого стихотворения, собственно, уже нам знакомы: ничему не подвластная вечно живая душа временно детерминирована земными формами жизни (буквально: 'закована' или 'прикована' - "Жестоки у ножных костяшек Кольца"; "держи его!", "нажим"), которые расценивает как ложное бытие, 'не жизнь' ("Жизнь, ты часто рифмуешь с: лживо"), стремится покинуть его и уйти в область подлинной Жизни ("к берегам чужим"). Выход - "нож", орудие, отсекающее от земных форм жизни и одновременно ликвидирующее эти формы. Вскрытие одной жизни есть выход в иную, в Жизнь с прописной буквы. Это значит, что душа (которая "Не задумана старожилом!", т.е. на вечное земное поселение) неуязвима и неуловима. Именно 'неуловимость', 'невесомость', 'парение' (ср. противопоставление 'жир', "держи его!", "нажим", "ржа", жестокость "колец"- 'кандалов' - 'эквистриум' или "пляска" на "ножах") и имеются ввиду в сопоставлении "души живой" и "пуха". При этом чрезвычайно любопытно, что в предшествующем этому стихотворению "Не возьмешь моего румянца..." (25 декабря 1924; Сип III, 119-120) "душа живая" сопоставлена с "конем Аравийским", который уходит от настигающей его "погони"- 'жизни' "перекусывая жилу". В этом смысле "конь" и "пух" эквивалентны друг другу, но их последовательность "конь" -> "пух" подразумевает определенную градацию: 'бег в земное запределье' -> 'парение в запределье за-земное' ("конь Аравийский" -> "пух", "к берегам чужим", "ножи, на которых пляшет Любящая"). Возвращаясь к "Переулочкам", заметим, что и тут имеет место такая же последовательность: "Я же и конь, Я ж и погоня" (185-186) с поднебесной скачкой -> "Два крыла" (253) с воспарением "в ла— Зорь!", но еще 'тварного' характера, -> "Глух

пуховик" (319), тождественный с открывшейся 'нетварной' за пределами, и упоминание о 'разрезах' (354: "Рана моя").

В "Поэме воздуха" (Сип III, 284) "пух" сопоставляется с душой по признаку 'невесомости' и 'бестелесности' (т.е. отсутствия плана выражения):

О, еще в котельной
Тела - "легче пуха!"
Старая потеря
Тела через ухо.
Ухом - чистым духом
Быть. Оставьте буквы -
Веку.

Чистым слухом
Или чистым звуком
Движемся? Преднота сн
Сна. Предзноб блаженства.

Этот контекст позволяет уяснить смысл 'глухости' "пуховика" и его свойства 'изымать' звук-"крик" (319-322): это переход если и не на "чистый звук" (подобно "Поэме воздуха"), то во всяком случае на 'не-акустическое' (ср. 86: "Чутким - глухость" и 63-64: "От моих горячих губ - В теле жилочки гудут!") и, может быть, на внутренний 'гуд', особенно ввиду очередных стихов "Поволевав, Пошалевав" (323-324), вслед за которыми идет картина умиротворенного парения: "Синь - в сапогах, Синь - в головах..." (325-326).

12.7. Упоминание "сапог" в этом имматериальном космосе несколько обескураживает. Да и в предыдущем контексте поэмы не видно никаких для них предпосылок, кроме разве именованного Героя "ямщиком" (182, 197), 'поминального' аспекта стихов 278-285 и 298-306 и фундаментальной для всей поэмы темы 'движения'.

Последняя в первую очередь навязывает ассоциацию "сапогов" со сказочным средством локомоции - с сапогами-само- или скороходами. С данной точки зрения "сапоги" могли бы перекликаться со "стременами" в 287, где так - как 'самонесущая' - именуется "Лазорь": "Лазорь, лазорь! Злати стремяна! Лазорь, лазорь, Куды завела?" (286-289). Такая переключка тем более вероятна, что в разбираемых стихах 325-326 "сапоги" однозначно соотнесены с вариантом "Лазори", т.е. с "синью": "Синь - в сапогах". Но ни фольклорные сапоги-самоходы, ни предположительная Цветаевская параллель "'златы стремяна" - "сапоги"' не представляются тут наиболее существенными, хотя бы по причине демонстративного параллелизма "Синь - в сапогах, Синь - в головах", подразумевающего некое равенство между "сапогами" и "головой" (аналогично параллелизму "'смоляны"

- "зелены" в стихах 215-216). Принцип уравнивания, несомненно, очевиден для Цветаевой, но он менее очевиден для читателя и требует дополнительного контекста.

Согласно мифологическому контексту, обувь - атрибут высших потусторонних, часто связанных с загробным миром, существ. Такова, например, крылатая обувь психопомпа Гермеса, т.е. водителя душ в загробном царстве. Такова на деле и природа фольклорных сапогов-самоходов, позволяющих не столько быстро покорять расстояния, сколько перешагивать границы иного мира. Более того: обувь призвана предохранять от опасного для мифологических существ - соприкосновения с миром земным, что в свою очередь мотивируется особым статусом ног или стоп: они часто расцениваются как вместилища энергии, духовной силы (совместно с руками иногда изображаются в виде солнечных лучей).¹¹³ Поэтому попать ногой врага - не только победить его, но и подчинить себе плотское (а шире - хтоническое) начало, а повредить ногу - нанести духовный ущерб.

Не менее показателен в этом отношении и собственный Цветаевский контекст. "На красном коне" (Сип IV, 369):

Но что - с высоты - за всадник,
И что за конь?

Доспехи на нем - как солнце...
- Полет крутой -
И прямо на грудь мне - конской
Встает пятой.

И в более полном варианте этой поэмы (Сип IV, 369):

И настезь, и настезь
Руки - две.
И навзничь! Топчи, конный!
Чтоб дух мой, из ребер взыграв - к Тебе,
Не смертной женой -
Рожденный!

Исключительно интересно в данном случае то, что непосредственная борьба и этим самым непосредственное столкновение с брэнностью или со смертным началом мира сего перепоручается Цветаевой двойнику "всадника" - "коню". Сам же "всадник" сохраняет свою полную невозмутимость и непричастность к делам земным. Аналогичным образом решается проблема победы над "гремучим гадом" и в "Георгии" (Сип II, 112-123):

О тяжесть удачи!
 Обида Победы!
 Георгий, ты плачешь,
 Ты красною девой
 Бледнеешь над делом
 Своих двух
Внезапно-чужих
Рук.
 Конь брезгует Гадам,
 Ты брезгуешь гласом
 Победным. [...] (Сип II, 114; курсив мой - Е.Ф.)

При этом удваивается и само понятие "победы": "победа" коня (а также "Внезапно-чужих Рук") - "победа" земного порядка; "Победа" же Георгия - 'победа над "победой"' и принадлежит небесному порядку. "Конь" и "всадник" или Георгий являют собой два нетождественных уровня духовного. "Всадник" заперделен и никак не соприкасаем с миром брэнного, "конь" же - 'посредник' и играет роль 'защиты' "всадника" от такого соприкосновения (фигурально выражаясь, "конь" несет ту же функцию, что и мифическая обувь), соприкосновения, чреватого уязвлением духовного начала,¹¹⁴ т.е. замешанностью в земные дела и этим самым 'узничеством' (ср. в цитированном в 12.6. "Не возьмишь мою душу живу...": "Жестоки у ножних ко-стяшек Кольца, в кость проникает ржа!").

Последнее прекрасно видно в стихотворении "Возвращение вождя" (3 июля 1921; Сип II, 123), где 'хромота' передана "коню", а 'ржавчина' - "мечу", т.е. двойникам или посредникам "вождя" ("Конь - хром. Меч - ржав. Кто - сей? Вождь толп"), тогда как сам "вождь" дан 'отрешенным' от мира сего ("Шаг - час, Вздох - век, Взор - вниз. Все - там. Враг. - Друг. Терн. - Лавр. Всё - сом... [...] Плац - стар. Стан - прям", где 'уязвимость брэнным' доведена только до "плаца", 'дух' же - "Стан" - непоколебим: "прям").

И еще один пример, из триптиха "Магдалина". В первой его части - "Меж нами - десять заповедей..." (26 августа 1923; Сип III, 95) - говорится:

[...] В волоса заматываю
 Ноги твои, как в мех.
 Некою тканью под ноги
 Стелюсь... [...],

а в третьей - "О путях твоих пытаться не буду..." (31 августа 1923; Сип III, 95-96) - тот же эпизод в истолковании Героя триптиха (Христа):

Я был бос, а ты меня обула
Ливнями волос -
И - слез.

[...]
В волосах своих мне яму вырой,
Спеленая меня без льна.
- Мироносица! К чему мне миро?
Ты меня омыла
Как волна.

Евангельское омовение ног Христу Магдалиной интерпретирует Цветаева в терминах собственной поэтической системы: истончения плоти и инкорпорации, захвата в себя. При этом истончения плоти и инкорпорации, захвата в себя. При этом истончение плоти знаменует одновременно одухотворение (как во втором отрывке поэмы "На красном коне": "Топчи, конный! Чтоб дух мой, из ребер възграв - к Тебе, Не смертной женой - Рожденный!"), которое достигнет своего предела во второй части триптиха ("Масти, плоченные втрое..." - 31 августа 1923; Сип III, 95) в виде "сплошного *Иструения*". "Ты", опознаваемый Магдалиной как Христос, представлен в триптихе только "ногами" и "бос". Легко заметить, что это атрибуты Высшей Сущности, как у самой Цветаевой, так и во многих мифологических системах. Поэтому обычная мифическая реляция 'Герой → bestия', к тому же лишенная 'посредствующего 'защитного' звена типа "коня", "щита", "копья", 'обуви' и т. п., у Цветаевой подверглась инверсии: не Герой 'наступает' на "Я"- 'блудницу', а "Я"- 'блудница' "стелется" "Некою тканью под ноги". Но и это не все: сопряженное с истончением плоти до "ткани" одухотворение "Я" произошло несколько раньше, получив вид предварительного экзорцизма, извержения бесовского начала. Соприкосновение с "ногами" Героя произошло, таким образом, уже после 'очистения' "Я" от блуда, от греховного начала, и требуемое условие выполнилось.

В истолковании Героя (Христа) это омовение и укутывание ног называется 'обуванием'. Из процитированной выдержки явствует отчетливо, что 'обувь' несет здесь духовный характер, что она понимается как 'предохранитель' от 'смертного' или, точнее, как 'сохранитель 'бессмертия', как 'возродитель' (ср. "обула Ливнями волос - И - слез. [...] "омыла Как волна"). В итоге 'обувь' тут - одухотворенное вместилище духовности высшего порядка.¹¹⁵

Даже в свете этого, столь скудного, контекста ясно, что упоминание "сапог" переводит Героя на высший уровень духовности, возводит его в ранг 'чистого духа', но пока еще замкнутого в некоторой

менее совершенной 'оболочке' (ср. отказ от "льна" и "мира" в "Магдалине" или понятие "газового мешка" в "Поэме воздуха" - Сип IV, 285, - за которым начинается "трахт" чистого духа-мысли к Отцу-Богу).

Этот же контекст вплотную подводит к пониманию на первый взгляд противоречивых требований в стихах 329-334.

12.8. Последовательность "насыть!" ~ "растрать!" подразумевает ту же структуру, что и 'победа над победой' (12.7.): в обоих случаях постулируется отказ от завоеванного, преодоление достигнутого состояния или ранга и переход на иной, по крайней мере, один уровень выше. Если учесть, что 'победа' включается обычно в состав личных неотъемлемых свойств победителя (иногда оформляясь в виде внешних атрибутов - крыльев, венцов, современных медалей, иногда получая вид второго имени героя типа "Георгий Победоносец"), то отказ от 'победы' есть одновременно 'победой над собой'. В фольклоре, особенно сказочном, свойство победителя часто выражается при помощи таких меток как хромота, отрезанная прядь волос, золотая отметина и т. п. Метки эти, знаменуя победителя, одновременно означают символическую смерть героя, приобщение его к царству смерти.¹¹⁶ Цветаевская 'победа над победой' в этом свете не что иное, как 'победа над смертью' или, точнее, - над подвластным смерти собственным началом (совершенно не случайно, локализуя некоторых своих героев в области идеального духа - Георгий в "Георгии", Вождь в "Возвращении вождя", Ты-Христос в "Магдалине" и т. д., - знак их победы и уязвимости смертью типа 'хромоты', 'ржавчины', 'истрепанности' передает Цветаева посредникам-атрибутам этих героев: "коню", "мечу", "плащу" и т. п., а они сами наделяются 'пассивно-отсутствующим' состоянием).¹¹⁷ Последовательность "Душу насыть!" [...], растрать!" как раз и призывает к преодолению себя, т.е. свойств, ставших содержанием 'души' ("Душу насыть!"), а в итоге - к отказу от "души", к 'победе' над ней: в стихе 332 "душа" однозначно названа "кладью" - грузом, помехой, чем-то отъединяемым (запасным) и поэтому не необходимым (к тому стилистически "кладь" - не ценность, не 'клад', а нечто сугубо бытовое, материальное, особенно в окружении такой лексики как "дарственными", "дабы", "отринуть!" и интимное "Милый").

Родственная семантика содержится и в слове "Дарственными"

(329). Для дара характерны два аспекта: дубликация и взаимность.

"То, что дарится, должно дублировать того, кому дарится: мужчине не дают женских подарков, женщине - детских, и здесь выдерживается - сперва без всякой каузализации - возраст, пол, функция лица. [...]"

Подарки и приношения умершему - это его как покойника атрибуты: еда, посуда с едой, панспермия (каша из всевозможных семян), горшки с семенами, с кладом (имеющим первоначально не имущественное, а хтоническое значение), одежда, утварь, куклы, маски, позднее статуэтки. Есть особые атрибуты и у брачующихся: солнце - 'жених' и луна - 'невеста' выражались всяким кругом, кольцом, венком, и теперь венки и кольца - вещная принадлежность невесты и жениха; [...]"¹¹⁸

У Цветаевой эта сторона дара выдерживается с удивительной строгостью. Так, в диптихе "Вифлеем" (23 ноября 1921; Сип II, 138-139) "Три царя" одаривают Младенца царством его земным ("Первый ларь - Вся земля С синими морями. Ларь второй: Весь в нем Ной, Весь, с ковчегом-с-тварью") и 'Страстями Господними' ("Ну, а в том? Что в третём? Что в третём-то, Царь мой? Царь дает, - Свет мой свят! Не понять, что значит! Царь - вперед, Мать - назад, А младенец плачет"; ср. такое же табуирование 'смерти' в "Переулочках" в стихах 1-2: "не вемо-што", "не знамо-што"), а "Я", к тому "первее всех!", что значит наиболее адекватный дар, дарит имматериальные 'заоблачные высоты' ("Не с серебром пришла, Не с янтарем пришла, - [...] Вот воздух гор моих, Вот острый взор моих Двух глаз - и красный пых Костров и зорь моих"). В "Сугробах" (в стихотворении "Не здесь, где связано..." - 12 февраля 1922; Сип II, 161-162) "Ты" вовсе не одаривается: "Здесь нету дарственной Тебе - моей" [...] Здесь нету вотчины Тебе - моей", но причина тому, сверхсущность "Ты" и полнейшая неадекватность ему земного, к тому еще 'зимнего' мира "здесь". Дело в том, что посвященные Эренбургу "Сугробы" открываются стихотворением "Небо катило сугробы..." (10 февраля 1922; Сип II, 160) построенном на семантике имени 'Илья', что, совместно с семантизацией фамилии и ее "р", возводит "Ты" в ранг "Грома небесного", в ранг запредельной высшей сущности. Акт дара может состояться только вне мира сего, "Там, где отпущено", но "там" "даже слов-то нет: - Тебе - моей...",¹¹⁹ что значит, что "там" акт дарения уже не имеет смысла.

Разбираемый аспект дара в "Переулочках" эксплицирован наиболее отчетливо: "Дарственными - душу насыть!" предполагает приятие дара в себя, символическое 'съедание' ("насыть"), и обретение тождества со своим духовным двойником-'тотемом' ("душу насыть").¹²⁰

В контексте "Сугробов", возникших всего лишь за месяц-два до "Переулочков", под 'даром' позволительно здесь соответствие "вотчины" = 'владений-пространств' и 'отчизны'. С одной стороны, это значит возвращение-'дарование' Герою его исконной 'родины' (подобно возврату души, откуда она временно прибыла на 'землю' в цитированном в 12.6. стихотворении "Не возмешь мою душу живу..."). С другой - отождествление с самой Ведуньей, так как эта дарственная необъятность - и ее 'владенья' и она сама (см. 12.6.).¹²¹

Второй аспект дара - взаимность - заключается в следующем: "Жертва и дар содержат общий смысл: в обоих актах обычно реализуется принцип 'do ut des' ('даю тебе, чтобы ты дал мне', 'дар должен быть вознагражден'). Так, в греко-римском мире девизом участников новогодних праздников было: 'дай и возьми'."¹²² (ср. в принципе идентичную формулу стихов 7-8: "Богу жертву кадит, С дуба требуют"; см. 1.4. и примечание 11).

"Милый, растрать!" - логичное требование взаимного дара-жертвы, повернутого, однако, в сторону 'победы над собой', 'отказа от себя-души' и, что особенно важно, также отказа от 'подарившейся' Ведуньи (так как ее 'дар' есть также и она сама).

"С кладью не примут!", кроме уже отмеченного смысла несовершенства, материальности души, вводит представление о переходе или входе в качественно новое 'пространство', 'пространство' высшего ранга ("С кладью не примут!", как, скажем, не принимают в салон с мешком, "в сапогах" и т. п.). Но на деле это не столько новое пространство, сколько инокачественная зона бытия, требующая очередной трансформации. Такой смысл этого подразумеваемого перехода подсказывается все тем же 'даром'. Дело в том, что дар всегда временно приурочен: одариваются те, кто меняет собой общественный или бытийный статус (новорожденный, брачащийся, умерший), и тогда, когда меняет свой статус мир (Рождество, Новый год и т. п. кризисные в мировом годовом цикле моменты).¹²³ Поэтому "Дарственные" Ведуньи - 'пропускающе-отпускающий' жест, лишенный какой-либо possessивности (ср. в "Сугробах": "Там, [...] Где вся расплескана

Измена дней. Где даже слов-то нет: - Тебе - моей..." - Сип II, 161-162).

Эта победа над собой, отрешение от всех уз, формулируется еще раз в стихах 333-334 в виде предписания или закона, обязующего в новой зоне бытия: "Дабы принять - надо отринуть!" (ср. аналогичный 'свод правил поведения' даваемых Герою Сводней в стихах 17-18, 27-28, 35-36, 53-56). Существенно в данном случае то, что этот же закон обязует и самое Ведунью - и она вынуждена все "отринуть" или "раздарить" и стать 'сквозью' ("Не у держав, - Все раздаря! - Жаворонком Рана моя" - 351-354).

В первую очередь это - отказ Ведуньи от 'захваченного' или 'инкорпорированного' Героя: "Милый, не льни" (343) в отличие от "Льни, Льни, [...] Клонись, Кренись, Ресницами льни" (211-212, 217-219). Если раньше в "льни" вписывалось сладострастное забытье-смерть (с "льнуть" = 'никнуть', 'сникать'), то теперь вся эротика и все соблазны потеряли всякий смысл, они аннулированы отсутствием какой-либо дифференциации.

Цветаевское "льнуть" родственно ее же "лжи" (ср. рифмовку и эксплицирующие двоеточия в 343-345: "Милый, не льни: Ибо не нужно: Ибо не лжи:") по нескольким признакам. В принципе "льнуть" и "лгать" можно бесконечно, т.е. до предела бытия: оба этих акта перкращаются в момент достижения состояния 'не-бытия' (ср. в 193-196: "Лжей-то в груди Семь да семижды Семь, да еще - семь", где 'семикратность' является одновременно и фундаментом Цветаевского мироздания вообще - см. 2.2. и 9.7., а в стихотворении "Рано еще - не быть!..." - 19 июня 1923; Сип III, 81-82: "Как глубоко ни льни - Небо - бездонный чан!" и аналогичную 'бездонность' в 211-214 и 273: "Льни, Льни, Черны Котлы смоляны! [...] Котел без дна!"); "льнуть" и "лгать" одинаково связаны с губительной эротической одержимостью, со страстной, т.е. и чувственной и причиняющей боль любовью (ср. 197-198: "Жги, ямщикок, В темь!" - 213-214: "Черны Котлы смоляны!" и в "Рано еще - не быть!...": "Рано еще - не жечь! [...] Как глубоко ни льни - Небо - бездонный чан! О, для такой любви Рано еще - без ран!"); "льнуть" и "лгать" родственны друг другу по их причастности к чувственному, материальному, обособляющему (разъединяющему) началу,¹²⁴ с той, однако, разницей, что если 'ложь', являя собой это материальное начало, создает впечатление истинного слияния сущностей двух субъектов

(или субъекта со своей собственной сущностью; ср. в "Наяде" - 1 августа 1928; Сип III, 139-141: "-Нереида! - Волна! Ничего нам не надо, Что не я, не она, Не волна, не наяда! [...] Как вступлю в тебя, брак, Раз меж мною - и мною ж - Что? Да нос на тени, [...] Что? Да всё, если нечто!"), то "льнуть" - 'преодолевать' это начало, ликвидировать его, а самому субъекту 'истончаться' до перехода в состояние 'не-бытия' (такой, в частности, смысл стоит за масохистским на первый взгляд "Ямщикок, жги! [...] Жги, ямщикок, В темь!" - 182, 197-198, да и за всем провоцирующим поведением Ведуньи, вызывающем казалось бы опасную для нее 'громовикову' сущность Героя).

Предел "лжи" и предел 'истончения' - некая глубочайшая потусторонность. Но это не 'взрыв' страстей, а бесстрастное состояние. Иногда оно определяется у Цветаевой словом "нежность"; между героями устанавливается принципиальное равенство - родство, братство, и т. п.¹²⁵ (ср. в "Рано еще - не быть!..." : "Рано еще - не быть! Рано еще - не жечь! Нежность! Жестокий бич Потусторонних встреч. [...] Рано еще для льдов Потусторонних стран!").

Теперь, думается, все эти значения находятся в стихах 343-355.

Обращение "Милый" (331, 343), после предательски-льстивых "млад" (1,2), "башковит-красовит" (23), "детинушка" (35), "молодец" (41, 53), "Уста мои сахарные" (66), грубых "Что за дурость-така-соплячество, Башкой русою в юбки прятаться?" (129-130), "Зелена башка?" (148) и ласково-иронического "ямщикок" (182, 197, где ирония возникает за счет аналогичных деминутивов в 208-210: "Брось повода! Рученьки настезь! - Нà! - На века-дни Царствьнца хлеб-ни!"), естественно воспринимается как выражение 'нежности' и является знаком выхода обоих персонажей в окончательную 'потусторонность', лишенную какой-либо 'чувственности' и причастности к какой-либо тварности (ср. в "О путях твоих пытать не буду..." из "Магдалины" - Сип III, 95: "О путях твоих пытать не буду, Милая! - ведь все сбылось", где обращение "Милая!" появляется после 'исчерпанности' земных форм бытия и играет роль их окончательного делимитатора и акта, предающего их небытию, забвению - см. 3.0. в моем разборе "Магдалины"; кстати, и здесь "Милый" в обоих случаях - 331, 343 - предваряет 'отрицание', 'отказ', а шире - 'прекращение': "Милый, растрать! [...] Милый, не льни!").

После категорических и многократно вариированных "Льни" (в

211-222) с их перекличкой со "льнами" = 'плоть-ткань-смерть' в 222-238 'упокоительное' "не льни" с последующей 'аргументацией' "Ибо не нужно:" (344) кроме уже отмеченных смыслов вносит еще один: выход за пределы подвластного смерти (ср. в "О путях твоих пытаться не буду..." из "Магдалины" - СИП III, 96: "Спеленая меня без льна" со смыслом достижения чистого имматериального бытия и истинного воскресения - см. 3.4.1. и 3.4.4. в том же разборе этого триптиха) и потерю 'смертоносного' начала самой Ведуньей, т.е. и ее собственную трансформацию ("Ибо ни лжи" означает также упразднение "лжей", составлявших некогда ее суть - 193-196: "Лжей-то в груди Семь да семижды Семь, да еще - Семь"), а еще иначе - ее 'победу над собственной победой'.

Если наглядности ради с последовательности в стихах 343-347 снять отрицания, то смысл этой последовательности проступит гораздо отчетливее: 'льни: (ибо) нужно: (ибо) ложь: (ибо) муж-жена'. Двоеточия играют роль 'выводителя' содержания или сущности упоминаемого явления. Поэтому вся конструкция, построенная на целой серии таких двоеточий-'выводителей', являет собой постепенную экспликационную шкалу, поочередно снимающую или сужающую вариантность и устремленную к выявлению конечного инварианта, т.е. сущности лишенной всякого плана выражения. С этой точки зрения 'муж-жена' должно читаться как предел, инвариант всей данной шкалы. А это означало бы, что под 'мужем-женой' понимается здесь неустрашимость и изначальность сущности 'пол' (иначе: мужского и женского начал). Двойственность 'пола', естественно, противоречит эксплицирующему акту устремленному к обнаружению единого инварианта. Обнаруженные 'инварианты' ('муж-жена') еще, таким образом, не инвариант, они все еще варианты 'пола'. В этом смысле "муж" и "жена" одновременно и самый поверхностный план выражения, т.е. 'житейские', 'бытовые' формы. В результате вся эта шкала может свободно читаться и в обратном направлении: 'муж-жена: ложь: нужно: льни', где 'льнуть' - естественное следствие вытекающее из 'быть мужем и женой'. Так объясняется наличие на этой шкале элемента "нужно": он эксплицирует ее детерминированность, зависимость или подчиненность бытия от нередуцируемого двойственного 'муж-жена'. Такую же роль в этой серии играет и причинно-следственный союз "ибо", выстраивающий ее в жестко детерминированную программу 'жизни': 'быть мужем-женой' (или: 'быть носителем пола')

= 'льнуть' = 'изживать себя' со всеми вытекающими отсюда следствиями.¹²⁶

Отрицания же "не" и "ни" упраздняют всю эту детерминированную модель, но самое важное, что тут упраздняется прежде всего детерминирующий источник - 'пол' (это и есть причина, почему 'муж-жена' заняли на данной шкале крайнюю позицию 'инварианта', хотя на деле требованиям инварианта не отвечают).

Не рискованно сделать и шаг дальше, т.е. читать эту модель как модель мира, predeterminedного его естественными законами (вычленимостью 'пола'). Тогда упразднение этой модели означает выход за пределы predeterminedности, за пределы естественного (материального, тварного, 'физиологического'), равно как и за пределы собственного естества, в иных терминах - выход на трансцендентный уровень, за пределы "души" (ср. 329-334 и 12.7.), в область чистого духа.¹²⁷ Такой же смысл вскрывается в стихах 348-350.

"Жатвы без рук" и "Клятвы без губ" - здесь не только образ отсутствия плана выражения, но и отсутствия 'посредника', 'вспомогательного орудия', а то и вовсе 'исполнителя', 'причины' ("рук", "губ"); так "жатвам" и "клятвам" сообщается мистический характер 'самопроизвольного сбора плодов' и самоутверждающейся воли'.

Выражение "раны не жгут" предполагает 'бесстрастное состояние'. Цветаевские "раны" означают болепричиняющую страсть, неизбежное стремление преодолеть разъединяющее 'материальное' начало мира сего, изживание его (ср. хотя бы многократно цитированное в 12.4. "Рано еще - не быть!.."). По ту сторону, на трансцендентном уровне, "раны" претерпевают метаморфозу: они, как здесь, или "не жгут" или же, как в "Рано еще - не быть!..", превращаются в "общий шов" ("И пока общий шов - Льюсь! - не наложишь Сам - Рано еще для льдов Потусторонних стран!" - СиП III, 82, - где "льды" и есть 'бесстрастье', 'не жгучесть').

12.9. Серия "борозды, Да зелена" (269-270), "Дух навозенный, забористый, - Моя земля!" (271-272), "Первая цвель, Пригород лишь!" (335-336), "Пригоршнями - Земли мои!", стихи 343-348 с их упразднением "лжи", т.е. не-истинных тварных форм бытия, и с предыдущей семикратностью "лжей" (192-196). "Жатвы без рук" (349), "Клятвы без губ" (350) и "Жаворонком Рана моя" (353-354) дает весьма определенные основания ассоциировать ее с циклом 'сев → сбор, жатва' (ср. еще присутствие смыслов 'веяния' и 'сбора')

в 74-75 и см. 5.2.-5.3.), но не с аграрным, а с разомкнутым, однопольным мистическим, завершающимся "Жатвой без рук", так сказать, "жатвой" 'нерукотворной', 'божественной', или еще иначе - 'сбором нерукотворного'. А это значит, что здесь позволительно видеть семантическую переключку с библейским праздником Жатвы и с его христианским вариантом - праздником Седмиц или Пятидесятницей (именуемым в народе также Зеленými Святками).

Идея божественных 'сева — жатвы' наиболее ясно излагается в Первом Послании к Коринфянам святого Апостола Павла (гл. 15: 42-56): "сеется в тлении, восстает в нетлении; [...] Сеется тело душевное, восстает тело духовное. Есть тело душевное, есть тело и духовное. Так и написано: 'первый человек Адам стал душою живущею'; а последний Адам есть дух животворящий. Но не духовное прежде, а душевное, потом духовное. Первый человек - из земли, перстный; второй человек - Господь с неба. [...] И как мы носили образ перстного, будем носить и образ небесного. Но то скажу вам, братия, что плоть и кровь не могут наследовать Царствия Божия, и тление не наследует нетления. Говорю вам тайну: не все мы умрем, но все изменимся. Вдруг, во мгновение ока, при последней трубе: ибо вострубит, и мертвые воскреснут нетленными, а мы изменимся; Ибо тленному сему надлежит облечься в нетленное и смертное сие облечется в бессмертие, тогда сбудется слово написанное: 'поглотена смерть победою'. 'Смерть! где твое жало? ад, где твоя победа?'. Жало же смерти - грех; а сила греха - закон".

Ветхозаветный иудейский праздник Жатвы (а точнее: праздник начатков Жатвы; см. *Исход*, 34: 22 и ср. *Исход*, 23: 16; *Числа*, 28: 26; *Левит*, 23: 15-16) именуется праздником Седмиц (*Исход*, 34: 22), так как он празднуется по истечении семи недель после Пасхи (см. *Левит*, 23: 15-16: "Отсчитайте себе от первого дня после праздника, от того дня, в который приносите снопок потрясения, семь полных недель, До первого дня после седьмой недели отсчитайте пятьдесят дней, и тогда принесите новое хлебное приношение Господу"). Со временем он стал и праздником Союза-Завета, заключенного дней через пятьдесят (*Исход*, 34: 22) после исхода из Египта, празднуемого на Пасху (*Второзаконие*, 16: 1) и ему придается такое значение, как и празднику Пасхи и Кушей: и в этот день народ "должен являться пред лице Господа, Бога твоего, на место, которое изберет Он: в праздник опресноков, в праздник седмиц и в праздник кушей; и

никто не должен являться пред лице Господа с пустыми руками, Но каждый с даром в руке своей, смотря по благословию Господа, Бога твоего, какое он дал тебе" (*Второзаконие*, 16: 16-17).

Празднуемая в пятидесятый день после Воскресения Христова христианская Пятидесятница наследует праздник Жатвы или праздник Седмиц и в принципе сохраняет то же содержание. Это день исполнения Божих обетований, день дарования Духа (*Деяния*, 2: 17-21 и след.), день теофании, проявившейся, в частности, в харизме речи и пророческого ясновидения, т.е. в обретении Божественного Логоса.¹²⁸

Считать, что автор здесь имеет в виду именно Пятидесятницу, было бы, по меньшей мере, неосторожно, но видеть здесь только чисто случайное семантическое совпадение, тоже не совсем правильно.

"Жатвы без рук" (349), особенно после преодоления героями их телесного и душевного обликов, естественно читаются как обретение облика духовного, животворящего божественного начала, вдунутого в человека Богом и теперь к Богу же возвращающегося (ср. выше цитату из *Первого Послания к Коринфянам*). Такой же смысл имеет и праздник Седмиц, обязующий человека "явиться пред лице Господа" (*Второзаконие*, 16: 16). С праздником Седмиц ассоциируются также и "Клятвы без губ", в которых не сложно увидеть отражение идеи Союза-Завета и исполнения Божих обетований. Еще сильнее с идеей этого праздника связывает выход за пределы 'перстного', т.е. тварного, брэнного, тленного (от 'перст' = 'земля, прах'), исчисляемого тут "землями" (342) и "лжами" (345), число которых сплошь 'семикратно' (16, 193-195). Это выход в 'день восьмой' (ср. 366: "От зорь - до зорь" и богословское толкование седмицы: "Согласно богословию священнического кодекса, священным первообразом седмицы, определяющим ритм человеческой деятельности явилась творческая деятельность Самого Бога [*Бытие*, 1: 1-2: 3; *Исход*, 20: 9 и след., 31: 17]). Закон о семи днях рассматривается таким образом как божественное установление, имеющее всемирное значение.

В Новом Завете седмица приобретает новую религиозную ценность. Отныне она начинается с воскресения, дня Господня, с еженедельного празднования Его победы [*Откровение*, 1: 10; *Деяния*, 20: 7; *Первое Послание к Коринфянам*, 16: 2]. Труд, который затем в течение недели совершает христианин, исполняется таким образом

в зависимости от Христа-Искупителя, господствующего над временем. Но Седмица продолжает стремиться к восьмому дню, который, за пределами седмичного кругооборота, введет народ Божий в пределы великого Божьего покоя [*Евреям*, 4: 1-11]; воскресный покой уже предвещает его наступление).¹²⁹

"Не удержав, - Все раздаря!-" (351-325): кроме чисто Цветаевской идеи окончательного истончения плоти и кроме связи с идеей Лазаря Убогого (см. 12.2.) имеет свою основу и в празднике Седмиц или Пятидесятнице (ср. о долге дароприношения во *Второзаконии*, 16: 16-17: "никто не должен являться пред лице Господа с пустыми руками, Но каждый с даром в руке своей, смотря по благословию Господа Бога твоего, какое он дал тебе"). Оставаясь в рамках богословского контекста, легко заметить, что упоминание 'дарения' (329-330 и 351-352) качественно меняет Ведунью в существо исполненное благодати Божьей: 'дарение' невозможно без предварительного полученного от Бога 'дара дарить'. "Библия учит, что всякий Дар происходит от Бога. 'Всякое даяние ... нисходит от Отца светов' [греч. *Послание Иакова*, 1: 17; ср. *Товит*, 4: 19]. Начало всякого творения есть Бог, всем дающий пищу и жизнь [*Псалом 103*]; Он же кладет начало спасению [*Второзаконие*, 9: 6; *Первое Послание Иоанна*, 4: 10]. Поэтому заблуждается человек, думающий проявить щедрость раньше, чем сам получил благодать [ср. *Иоанн*, 13: 37 и след.]; первая обязанность человека - открыться Дару Божию [*Марк*, 10: 15 и след.]. Принимая его, человек становится способным на подлинную щедрость и призванным в свою очередь к дарению [*Первое Послание Иоанна*, 3: 16]".¹³⁰

Способность дарить, обладать 'даром дарения' - проявлять заложенное в себе божественное начало (духа). В этом свете теперь еще очевиднее мена онтологического статуса героев поэмы. Будучи одаренным, Герой одновременно к выявлению полученного дара (329-331: "Дарственными - Душу насыть! Милый, растрать!") и этим самым его душа обоготворяется, возвышается в ранг духа. То же происходит и с Ведуньей, с той однако разницей, что будучи одаряющей, она получает статус равносильный божеству (ср. 317-318: "Лестницею - Ризы мои!"; 341-342: "Пригоршнями - Земли мои!" и далее в 357 "Круты рамена!" с их намеком на распятие Христа и этим самым - присоединение к Богу, Сына к Отцу; ср. дополнительно упоминание "Крутой горы" в 257 и "Раны" в 354).¹³¹ Вряд

ли случайно поэма начинается с 'языческого' образа Ведуньи, с ее 'идолопоклонства' (7-8: "Богу жертву кадит, С дуба требоваит"), а завершается образом благословенной праведницы. Вероятнее всего здесь имеет место не столько эволюция, сколько 'всевластие' и 'всеведение' Ведуньи - от преисподней по 'восьмые' небеса, от смерти по вечную Жизнь. Последнее однозначно явствует из сопоставления полярных (а композиционно - крайних) звуковых характеристик Ведуньи: "громкие платица" и "урчба" в 3 и 10 и "жаворонок" в 353.

В контексте народно-мифологического сюжета поединка Громовника с похитительницей небесных громов и вод смертью-зимой появление "жаворонка" знаменует раскрепощение и торжество животворящих сил природы, наступление весны и господства солнца: в народной культуре жаворонок как раз являет собой символ весны и зооморфный образ солнца.¹³²

В контексте собственно Цветаевского сюжета поэмы, т.е. выхода за пределы тварного мира и развоплощения до имматериального, лишённого всякого плана выражения, состояния, "жаворонок" может интерпретироваться как соответствие незримой, но содержательной 'точки', 'значимого зияния' (ср. упоминание "раззора" в 365; эквиваленцию в 353-354: "Жаворонком" = "Рана моя"; ср. еще: "Ах, в раззор, в раздор, в разводство Широки - воротцы! Прощай, снег, зимы сиротской Даровая роскошь!" в "А сугробы подаются..." - 27 февраля 1922; Сип II, 168 из цикла "Сугробы"; и в стихотворении "Дочь Иaira" - 3-4 февраля 1922; Сип II, 156: "В просторах покроя - Потерянность тела, Посмертная сквозь").

Прочтение "жаворонка" как 'песни' или 'трели' тоже закономерно. Тогда завершалась бы последовательность: "'урчба" и "звоньба" (9-10) - "Шепоточки-мои- [...], сладкострунчаты!" (135-136) - "расчесочка" 'семиструнная' (153; см. еще 8.9. и 9.5., где показана связь "коня" с Пегасом) - "жаворонок" и, означая все ту же глубинную звуковую сущность Ведуньи, менял бы только ее ореол с губительной, смертоносной ("урчба" как грозное, звериное; "звоньба" как звук "запястьц", т.е. скованности, смерти; "шепоточки" и "расчесочка" как наводящие сон-забытье-смерть) до жизнеутверждающей, животворящей. Кроме того небезынтересно отметить, что "жаворонок" в данном случае не имеет инструментального характера и что у него нет плана выражения в отличие от остальных звуковых

проявлений Ведуньи. Он - чистая неакустическая 'трель', даже без "жаворонка": "Жаворонком Рана моя", где "жаворонок" занимает только позицию сравнения, а не объекта. В этом случае выбор "жаворонка" диктуется, вероятнее всего, именно признаком 'дрожи' как в песне жаворонка, так и в его парении, признаком, которым в начале поэмы характеризовалась сама Ведунья именуя себя "Лихоманочкой" и "Знобью" (см. 61-72). Ради большей наглядности еще один пример, объединяющий и 'трель' и 'эротический озноб': "Я любовь узнаю по срыву Самых верных струн Горловых, - горловых ущелий Ржав, живая соль. Я любовь узнаю по щели, Нет! - по трели Всего тела вдоль!" ("Приметы" - 29 ноября 1924; СиП III, 115).¹³³

В контексте праздника Седмиц переход от 'звериной' "урчбы" (9) и колдовского 'бормотанья' - "шепотов" (135, 137) к 'трели' "жаворонка" (353) может рассматриваться как соответствие харизмы речи и пророческого ясновидения, т.е. выявление в себе Божественного Логоса (понимание его и владение им). Такое толкование отнюдь не произвольно, оно органически входит в основы Цветаевской поэтической системы, хотя и выражается иногда прямо противоположными вариантами.

Героиня "Переулочков" дана в ракурсе 'колдуньи-соблазнительницы'. И одно - 'колдовство', и другое - 'соблазн' - варианты 'посвященности', владения некими тайными знаниями, способности 'видеть' недоступное и 'ведать' этим недоступным. Такая установка - далеко не механическое заимствование из фольклора. Она встречается во всех поэмах и выражает как ее героев, так и ее лирическое "Я", как 'порицателей', так и 'поэта'.¹³⁴ Более того: Цветаевское "Я", но также и 'персонажи' часто идентифицируются с Богом, но опять таки не по принципу поэтического вымысла или произвола, но по принципу вездесущности Бога, в том числе и в "Я" и в его окружении.¹³⁵ В этих случаях Цветаевский сюжет (судьба ее "Я" или персонажей) строится как путь к Богу в себе, как выявление божественного начала, а в итоге - самоидентификация, означающая идентификацию с Богом. 'Колдовство' и 'пророчество' противостоят друг другу только в том смысле, что являют собой разные ступени одной и той же "лестницы" в область божественного. 'Соблазн' же, как в "Переулочках", играет роль психопомпа - губит, несет смерть 'телу' (истончение плоти) и 'душе' (лишает ее последней разъединяющей материальности), и возносит

чистый дух, изначально исшедший от Бога, т.е. возвращает его на исконный его уровень (ср. хотя бы уже цитированные "Дочь Иaira" или "Не возьми мою душу живу..."). Короче: Цветаевский 'соблазн' - соблазн воскресающей смертью, и такова разгадка Цветаевского парадоксального единства 'колдовство-соблазн-пророчество'.

По Цветаевой, одна из наиболее фундаментальных форм пребывания духа (Бога) в человеке - голос. Ср.: "Закинув голову у опустив глаза..." (март 1918; Сип II, 20):

В день Благовещенья, у Царских врат,

Перед лицом твоим - гляди! - стою.

А голос, голубем покинув грудь,
В червонном куполе обводит круг.

"Сивилла: выжжена, сивилла: ствол..." и "Каменной глыбой серой..." из цикла "Сивилла" (соответственно 5 и 6 августа 1922; Сип III, 24 и 25):

(1) Потом, под веками - в разбег, врасплох,
Сухими реками взметнулся бог.

И вдруг, отчаявшись искать извне:
Сердцем и голосом упав: во мне!

Сивилла: вещая! Сивилла: свод!
Так Благовещенье свершилось в тот

Час не стареющий, так в седость трав
Брэнная девственность, пещерой став

Дивному голосу...

- так в звездный вихрь

Сивилла: выбывшая из живых.

(2) Каменной глыбой серой,
С веком порвав родство.
Тело твое - пещера
Голоса твоего.

"В сокровищницу..." из цикла "Благая весть" (2 июля 1921; Сип II, 119):

В заоблачную
Песнопенную высь -
Двумолнием
Осмеливаюсь - и вот

Мне жаворонок
Обронил с высоты -
Что за морем ты,
Не за облаком ты!

И еще ср. "вдохновенный - Всем пророкочет голос мой крылатый -
О том, что жили на земле когда-то Вы" из "Вы столь забывчивы,

сколь незабвенны..." (25 ноября 1918; Сип II, 243 - из цикла "Комедьянт").

Во всех этих случаях "голос" эквивалентен божественному Логосу, Благой Вести,¹³⁶ нисходящей свыше к "Я" или же воспаряющей, исходящей из "Я" обратно к Богу (как в "Закинув голову и опустив глаза..."). Важно при этом, что Цветаевский "голос"- 'Логос' "крылат" и получает вид то канонического "голубя", то народного вестника - "жаворонка" (ср. диалектные названия жаворонка: "веще-временец", "вещевременник").¹³⁷

Выбор "жаворонка", а не "голубя", мотивируется, таким образом, в "Переулочках" легкой объединяемостью в нем как смысла теологического (харизмы речи, духа-Логоса), так и смысла мифологического (наступление весны). В свою очередь выбор "жаворонка", а не популярной у Цветаевой и еще более популярной народной вестницы весны "ласточки", диктуется видимо сильной связанностью ее "ласточки" с психеей-душой, гораздо менее совершенной чем чистый дух-Логос, с одной стороны, а с другой - календарными соображениями: ласточка как вестница весны неизбежно смещала бы события поэмы в мартовскую обрядность, тогда как жаворонок такой строгой локализации не предполагает,¹³⁸ и, кроме этого, жаворонок обладает таким преимуществом как 'быть незримым' и 'быть средоточием неба' (ср. выдержку выше из "Благой вести"), т.е. "песнопенной высью", голосом как таковым, без источника (не "жаворонок" как таковой, а "рана" в 353-354 и обрывающееся "В ла—" в 355 и 364, которое позволительно читать как иконический знак 'раستاивания', 'исчезновения' и 'непроизносимости', т.е. не акустического характера этого Логоса-"песнопения").

"Рана" же в 354, в отличие от "ран" в 349, должна читаться не как знак экстатического преодолевания материальной разъединенности (не как болепричиняющее изживание плоти, т.е. не как производное от "льнуть"; см. 12.8.), а как знак полной 'раздаренности' (351), в том числе и отказа от захваченного Героя (343: "Милый, не льни"), и 'растворенности' до 'зияния' (ср. "раззор" в 365).¹³⁹

13.0. Стихи 365-371 возобновляют тему жертвоприношения в стихах 5-8 и 351-352 и тему колдовского превращения Героя в турий "рев" и "рог" в 137-140 (там, правда, всего лишь предполагавшегося). Прослеженный семантический ход поэмы (при условии, что он

был опознан более или менее правильно) сам по себе к такому финалу не подводит. Следовательно, разгадку этого финала надо искать во внешнем контексте прежде всего.

13.1. Помня об эволюции Героя ' "молодец" (41, 53) - "Ямщик" (182, 197) - "Конь" с переименованиями "молния" и "гром" (171-174, 243-246)', в рассматриваемой трансформации из-за наличия таких указаний как "На при—вязи", "Рев" и "Рог злат" (367-368, 371) естественно видеть его превращение в мифического и мистического Единорога, т.е. коня с вырастающим на его лбу единичным рогом.

В традиционных, но относительно поздних, толкованиях Единорог соотносится с непорочностью, с Божественным Словом, откуда и с Христом (христианская традиция); с Меркурием-Гермесом, откуда его функция покровителя поэтического творчества, с одной стороны, а с дургой - представителя загробного мира: психопомпа (антично-средневековая традиция); и рассматривается как гермафродит (особенно в алхимической традиции).¹⁴⁰ В иных толкованиях крик Единорога уподобляется колокольному звону, а он сам трансформируется иногда в белого голубя.¹⁴¹

Все эти возможности потенциально присутствуют и в "Переулочках". "Рёв" (368) явно соотнесен с "душой" (138: "Брыком-ревом душа"), "молнией"- 'ржаньем'- "громом" (173-174, 243-246) и провоцируется 'словом' (137-138: "Как за те шепота - Брыком-ревом душа"). Те же соотнесения наблюдаются и в случае "рога". Со 'словом' в 139-140: "Как за те шепота - Турьим рогом башка!" и тут же упоминание вещей "голубей" в 141-142: "На корме воронье голуби В ползобочка воркуют до-люби" С 'громом' и 'молнией' - через противопоставленный Герою контакт с "голубями" = 'громами-молниями' (см. 3.8.) и через народную символику 'рога' как грозы и молний.¹⁴² 'Слепота' (369: "Взор туп" и ср. раньше в 85, 91-92 "Зорким - слепость, [...] Глазком яблочка Не красть!") подразумевает внутреннюю проницательность вместо внешней 'зоркости', т.е. дар 'провидческий', 'пророческий' (см. 9.3. и примечание 67). В итоге можно сказать, что Герой здесь превращается в равносильное "жаворонку" Божественное Слово, в Логос как таковой (см. 12.9.).

Трансформация Героя в Единорога-Логоса закономерна и по другим признакам. По признаку его 'громовниково-Егоровой' сущности,

позволяющей соотносить его с наивысшим божеством (см. 1.9., 7.2., 8.4., 9.1.) и этим самым возвести в ранг Логоса. По признаку его 'конской' сущности, которая, как уже отмечалось в 9.4.-9.5., соотносится у Цветаевой со словесным творчеством. Эти закономерности подводят к более существенному: к эквивалентности 'Ведунья : Герой', хотя формальная разница между ними в финале не снята, что требует еще дополнительных замечаний.

13.2. Представление о 'Единороге' вытекает из упоминания "рога" в стихе 371 и из факта, что прежде в связи с Героем упоминался "конь" (171-174, 243-246). Но последовательность "конь" - "рог" верна только отчасти, в той мере, в какой не расстраивает ее промежуточный текст поэмы. На другом уровне "рог" и "рѣв" восходят не к "коню", а к "туру", т.е. к стихам 137-140. Правда, с символической точки зрения 'единорог' и 'тур' могут рассматриваться как равносильные варианты 'однорогости' вообще (и в стихе 140 и в стихе 371 "рог" дается в единственном числе) и этим самым интерпретация Героя как 'Единорога' правомерна, однако разница между 'единорогом' и 'туром' не только терминологическая. Дело в том, что если "конь" - самопроизвольное выявление более глубокой сущности Героя, то "тур" является продуктом магических заклятий Ведуньи (137-140 с их явным угрожающим характером: "Как за те шепота" и 368 с финализирующим приговором: "Ревя, заклят").

Превращение Героя, обладающего сущностью "коня" и 'грома', в "тура" имеет свою основу в народной контаминации коня с туром и еще со змеем:

Зрявкает бурко по туриному,
Он шип пустил по змеиному,¹⁴³

или:

Не слышал ты шипу змеинова,
А тово ли крику зверинова,
А зверинова крику туринова,¹⁴⁴

где все три зверя являют собой зооморфное представление грозовой тучи или самого грома. В этом контексте "На при—вязи Ревя, заклят" (367-368) читается как пленение и подчинение себе 'грома' (= животворящих сил природы) 'громовладычицей'-Ведуньей (см. 1.4., 1.7.), так как 'привязь' означает если и не 'умертвление', то по крайней мере сильную 'детерминированность' (см. 1.6. и 4.1.),¹⁴⁵ а угроза "Как за те шепота - Турьим рогом башка!" (139-140) -

как угроза перевода Героя на 'бестелесный' уровень, низвержение его до подвластного ей имматериального состояния ("Рог злат" в 371 как символ 'бесплотного' бытия) или же ей подвластного 'хтонического' состояния ("тур" читаемый как разновидность 'звериного').

В том же народном контексте превращение Героя в "тура" и особенно в 'турью голову' (упоминание "башки" в 140 и 148, а также редуцированность до компонентов 'головы' в стихах 369-371: "Взор туп, Лоб крут, Рог злат") может читаться как традиционное жертвоприношение (и даже 'дар' - ср. стихи 351-352 и 5-8) некоему собственному 'громоносному' божеству (см. упоминание "дуба" в 8 и 1.4., 1.7.) его же 'громоносного' подобия (о семантике 'дара' см. 12.8.).

Само собой разумеется, что все эти значения веры только в той мере, в какой данная поэма реализует, хотя бы подспудно, мифологический архисюжет поединка противника Громовержца с самым Громовержцем, завершающийся победой первого. При таком толковании возникают, однако, и некие сомнения. Не совсем ясно, например, почему в таком случае Герой превращен не просто в "тура", а в 'золоторогого', т.е. в некое божество, или почему он представлен здесь не полным 'корпусом' а всего лишь 'головой' ("башка" в 140 и детали только верхней части головы в 369-371) с настойчивым акцентом на "роге" (140: "Турьим рогом башка!" и финальный, а этим самым особо значимый, стих 371: "Рог злат"). Еще менее ясно появление "при—вязи" (367), придающей смысл 'детерминированности', тогда как до сих пор весь смысловой и событийный аспект поэмы строился как раз на упразднении любых уз, любых детерминантов, и любых различительных признаков (особенно в стихах 331-355).

13.3. Впервые 'голова' Героя ("башка") упоминается в стихах 129-130, где этой голове приписывается 'незрелость', 'ребячество', 'золотистость', за которой стоит его причастность к солярной сущности, и 'упрятанность', которую позволительно читать как 'инкорпорированность в материнское лоно' или, по иной терминологии, причастность к земному, хтоническому началу: "Что за дурость-така-соплячество Башкой русою в юбки прятаться?" (129-130). Признак 'незрелости' и связи с 'земным-материнским' началом возобновлен через несколько строф еще явственнее: "А на што нам лен, Зелена башка? Твой земной поклон - В широки шелка: Кланяйся, Кланяйся! [...] Чтоб и спросыпу Не сказал сынок: К маменьке, К маменьке!

[...] Видишь - матушка На лужку стоит: Кланяйся, Кланяйся!" (147-164). В промежуточном же тексте 'голова' упоминается в угрозе Ведуньи: "Как за те шепота - Брыком-ревом душа, Как за те шепота - Турьим рогом башка!" (137-140). Угроза же заключается в 'изъятии-умерщвлении' "души" ("Брыком-ревом душа", где "Брыком-" происходит от 'брыкнуться'='испустить дух, умереть') и 'обезглавлении', так как превращение головы в "рог" эквивалентно усекновению головы. Последовательность "'душа" -> "башка"' свидетельствует о иерархически высшей позиции (или ценности) "башки" и о высшей опасности 'обезглавления', чем 'умерщвления' души, хотя казалось бы, что обе операции ведут к одному и тому же результату. Тем временем разница между "душой" и "башкой" выявляется в разнице их превращений: первая становится "рёвом", вторая - "рогом". О том, что "рог" ценнее "рёва", ярче всего говорит последовательность в описании финальной ипостаси 'голова' Героя.

Описание совершается по совходящей линии: "'Взор" -> "Лоб" -> "Рог"', где "рог" занимает наивысшее место. Наивысшее место ему приписывается и стилистикой предикатов: пейоративное "туп" -> положительное "крут" -> возвышенное "злат" (славянизм). Но заметим и обратное: стилистически высокое "Взор" сменяется нейтральным "Лоб" и завершается бытовым "Рог". И еще: высокое "Взор" предиктировано низким "туп", бытовое "Рог" - возвышенным "злат", "Лоб" же получает соответствующий ему нейтральный предикат.

"Взор" - не 'зрение', а высшее, внутреннее зрение. Поэтому если его 'тупость' может и читаться как 'слепота' (см. 13.1.), то это вероятнее всего 'слепота' высшего порядка, 'слепота души'.

Характерологически 'крутизна лба' соотносится обычно с 'интеллектуальностью', с незаурядным умом, с острой мыслью. На фоне предыдущего пейоративного "башка" (140, 148) и предпосылаемой ей 'незрелости' (129: "дурость-така-соплячество", 148: "Зелена башка?") переименование в "Лоб крут" (370) решительно повышает интеллектуальный статус 'голова' Героя и иерархически ставит его выше "души" или - над "душой". Но "Лоб крут" в этом построении всего лишь промежуточное, так сказать нейтральное звено: над ним возвышается еще "Рог злат". О том, что так именно следует читать эту позицию "Лба" говорит и факт, что если от "Взора" ко "Лбу" нет никакого перехода, скорее контраст их разъединяющий (ибо после "Взор т у п" естественно ожидать аналогичной характеристики

"Лба", но это ожидание демонстративно не выполняется), то от "Лба" к "Рогу" такой переход очень отчетлив: "крут" → "рог" с объединяющей их восходящей линией, и факт, что 'крутизной' характеризуется в поэме восхождение вверх, в "Лазорь" (256: "Лазорь, лазорь, Крутая гора!"; 356-357: "Лазорь, лазорь, Круты рамена!"). Иначе говоря, "Рог" - устремленное ввысь продолжение 'интеллектуального лба', его более ценная ипостась.

Если "Взор" и "Лоб" могут соотноситься с 'человеческим', то "Рог" - с 'нечеловеческим'. И если 'угроза' Ведуньи предполагала превращение Героя в 'нечеловеческое звериное' (138: "Брыком-ревом душа"; 140: "Турьим рогом башка!"), да и сам Герой так ею потрактован (ср. 'животный' характер "брыка-рёва" и "башки"), то финальное заклятие превращает его в 'нечеловеческое возвышенное' или просто 'сверхчеловеческое' либо даже 'божественное' ("Рог злат" заведомо фантастичнее "Турьего рога"). Учитывая изложенные в 13.1. ассоциации с Единорогом, легко заключить, что и на этом уровне Ведунья превращает своего партнера в некое подобие Логоса.

13.4. 'Угроза' Ведуньи изъять "душу" Героя и превратить его 'голову' в "турий рог" (137-140) не имеет характера 'наказания' за некий проступок Героя, так как "шепота" исходят от нее, а не от него: "Шепоточки-мои-смеюнчики" (135) и "Как за те шепота" (137, 139). Конструкция "за те шепота" должна поэтому читаться в категориях хотя и принудительного, но все-таки 'обмена' (аналогичного 'дару' в 329-334: "Дарственными - Душу насыть! Милый, растрать! С кладью не примут! Дабы принять - Надо отринуть!"). Как в основе жертвы и дара, так и в основе обмена покоится один и тот же механизм мены сущностей.¹⁴⁶ В данном случае, ввиду обязательности 'обмена', событие получает смысл изъятия сущности Героя, т.е. его "души" (138: "Брыком-ревом душа") и 'интеллекта' (140: "Турьим рогом башка") и замену его души - иной, Ведуньиной - сущностью, названной тут "ревом" (138) и "Турьим рогом" (140).

При этом примечательно, что все это угрожающее Герою превращение носит характер симпатической магии (а уже - гомеопатической), которая предполагает родственность (подобие) результата причине.¹⁴⁷ Дело в том, что и "рёв" и "рог" вызываются тут "шепотами", т.е. неким 'речевым потоком', и что "рев" и "рог" подразумевают не только некую 'звучность', но и некую, пусть и

нечленораздельную, 'речь души',¹⁴⁸ может быть даже последнее, самое глубокое ее 'слово' или ее 'зов'. "Шепота" - речь неполнозвучная и, если учесть, что они исходят от Ведуньи-'колдуньи', также и с редуцированной артикуляцией. То есть: эта речь безразлична к плану выражения (может быть даже непонятной и невнятной), но действительна семантически (способна вызывать нужный эффект). Иначе говоря, есть определенные основания считать ее более глубоким, 'под-речевым' семантическим потоком, а в иных терминах - инвариантом речи. При таком подходе естественно ожидать, что аналогичным должен быть и ее эффект. Тогда явственнее становится удвоенный характер 'взыскания'-'обмена': его структура иерархична с поэтапным сниманием плана выражения с 'заполучаемой' речи Героя. "Рёв" уже не речь, но все еще 'звучащ', "Турий рог" же и не речь и не 'звучащ', он - всего лишь потенция 'звука', 'семантика' без какого-либо плана выражения, а иначе - такой же 'инвариант речи' как и "шепота" Ведуньи. Заметим теперь, что Ведуньины "шепота" - "смеюнчики" и "Сладкослюнчаты, Сладкострунчаты!" (135-136).

Причастность к 'струнам' ставит "шепота" на уровень фундаментального начала и Ведуньиного и Цветаевского мироздания (см. 2.2., 8.9., 9.5., 9.7., примечание 84 и ср. немедленную замену "шепотов" на "расчесочку" в 153, одно из заданий которой - изъять "память" Героя в 169-170). В случае Героя взамен за "шепота"- 'струны' предполагается получить "Турий рог", где "рог" в окружении звукогенной лексики выдает свою связь с 'музыкальным инструментом' и может рассматриваться как вариант Цветаевской "лиры" (см. примечание 148 и упоминание "лиро-черепахи" в "Поэме воздуха" - СИП IV, 284: "Соловьиных глоток Гром - откуда родом! Рыдью, медью, гудью, Вьюго-Богослова Гудью - точно грудью Певчей - несвобода Нёбом или лоном Лиро-черепахи?"), а определение "Турий", благодаря тому же окружению, напоминает о том, что зодиакальный знак Тура (Taurus) управляет горлом и голосом.¹⁴⁹

Причастность к 'слюне' ("сладкослюнчаты" - 136) в контексте змееобразности Ведуньи (93-100) сообщает "шепотам" статус 'запредельных знаний, запредельной, сверхчеловеческой мудрости'. Поэтому воздействие на "башку" Героя "шепотов" должно приобщать его именно к этим 'запредельным знаниям', а результат - "Турий рог" - должен быть их эквивалентом (ср. локализацию "рога" над

'интеллектуальным' "крутым лбом" в 370-371 и возведение его в ранг "золотого", т.е. в соответствие хранимой под видом драгоценностей змеиной мудрости).¹⁵⁰

Причастность к 'смеху' (135: "Шепоточки-мои-смеюнчики") ассоциирует "шепота" с представлением о 'плутовстве' и 'игре', а этим самым с "улучшениями" (ср. 49-52, 59-60, настойчивое упоминание 'сладости' в 131-136: "Райской слюночкой [...] Слыву, - вьюношам *Слаще*, бают, нет. /Шепоточки-мои-смеюнчики, *Сладкострунчаты*, *Сладкострунчаты!*/" и 'словесной молвы' в виде "Слыву", "бают") и "Яблочками" как плодом познания, "яхонтами" как глубинной змеиной мудростью, "шахматами" как интеллектуальной игрой и универсальной моделью мира (см. 4.5.).

Таким образом, "за те шепота" Герою предстоит стать 'инвариантом' звука и слова или 'звуко-смыслопорождающей потенцией' ("Турьим рогом" → "Рог злат"; ср. в заметке "Скобка о роде слуха" из "Искусства при свете совести" - 1932; *Проза I*, 402: "Физический слух либо спит, либо не доносит, замещенный слухом иным. *Слышу не слова, а какой-то беззвучный напев внутри головы, какую-то слуховую линию - от намека до приказа, но об этом сейчас долго - это целый отдельный мир, и сказать об этом - целый отдельный долг*" - курсив мой - Е.Ф.), а Ведунье - выявить и извлечь ее из Героя. Промежуточные звенья событий поэмы этому как раз и подчинены: Герой, как уже было показано, постепенно выявляет себя и теряет поочередно все более сущностные свои ипостаси (182, 197: "Ямщикок" → 243-246: "гром", "молния", "конь" → 323-334 с их смыслом 'растворяющейся души' → 371: "Рог злат").

13.5. Один из источников повышенной сосредоточенности Ведуньи на 'голове' Героя (23: "Ох, башковит-красовит": 129-130: "Что за дурость-така-соплячество Башкой русою в юбки прятаться?"; 130-140: "Как за те шепота - Турьим рогом башка!"; 147-148: "А на што нам лен, Зелена башка?"; 325-326: "Синь - в сапогах, Синь - в головах..." и трехчленное описание 'головы' в 369-371: "Взор туп, Лоб крут, Рог злат") - мифологический и фольклорный поединок с противником, как правило, хтонического характера, и, как правило, завершающийся обезглавлением его. Непосредственного обезглавления в поэме нет, но его соответствие вряд ли вызывает сомнения. Кроме трансформации в 'турью голову' имеются в тексте еще и другие показатели. Один из них - постепенное исчезание

'головы': переименование "башки" во фразеологизм "в головах" (326), где 'голова' уже не столь 'часть тела', сколь абстрактная 'позиция', 'значимая пространственная точка', и иерархический набор деталей в 369-371, хотя и подразумевающий 'голову', но прямо вовсе ее не упоминающий. Второй - графико-композиционное решение стихов 369-373 с промежуточным знаком между стихами 371 и 372. Данный знак явно рассекает финальный 'турий' образ Героя надвое, на верхнюю и нижнюю части, на подразумеваемую 'голову' и так же подразумеваемое 'туловище':

369 Взор туп,
370 Лоб крут,
371 Рог злат.

372 Турий след у ворот,
373 От ворот - поворот.

При этом показательно, что верхняя часть, 'голова', не идентифицируется, а композиционно - устремлена вверх (см. 13.3.), тогда как нижняя названа конкретно ("турий"), дана как физически наличная ("след" в отличие от в 363 "Следы замела"), крайняя нижняя (тот же "след") и устремленная в 'обратную сторону' ("поворот" = 'назад') с признаком 'вдаль' и 'назад'='вниз'='в смерть' (если пространство 'за воротами' читать как 'внешнее').¹⁵¹ Такое расчленение и противопоставление разъятых частей тела удивительно родственно архаической символике декапитации, означающей независимость духовного начала, локализованного в голове, от начала витального, представляемого телом вообще.¹⁵² Нетрудно заметить, что под всем этим кроется фундаментальная Цветаевская оппозиция 'Жизнь жизнь', т.е. 'духовное ↔ материальное', 'возвышенное ↔ низменное', 'вечное ↔ тленное' и т. п.

Второй источник интереса Ведуньи к 'голове' Героя - собственно поэтическая система Цветаевой. В связи с этим наиболее показательны стихотворение "Такплыли: голова и лира..." (18 ноября 1921; СИП II, 137) и финальная часть "Поэмы воздуха" (весна 1927; СИП IV, 285-286). В первом случае "голова" и "лира" почти синонимичны и едва ли различимы ("Крово-серебряный, серебро-Кровавый след двойной лия, Вдоль обмирающего Гебрия - Брат нежный мой, сестра моя!"; "Не лира ль истекает кровью? Не волосы ли - серебром?"), кроме одного признака: "лира" несколько опережает "голову" и устремлена вперед, в сторону запредельного, тогда

как "голова" 'отстает' и обнаруживает тенденцию к 'оглядке', к тоске о покинутом бытие ("И лира уверяла: мира! А губы повторяли: жаль! [...] Порой, в тоске неуголимой Ход замедлялся головы. Но лира уверяла: мимо! А губы ей вослед увы!").

В "Поэме воздуха" после преодоления всех семи "воздухов" и выхода за "Твердь" небесную, "Я" оказывается в пространстве "Голов безтормозных" и в состоянии определенном как 'Полная оторванность Темени от плеч Сброшенных', т.е. в сфере Гермеса ("Беспочвенных - Грунт! Гермес - свои!"). На этом, однако, вознесение не завершается: 'оторванная голова' обретает "крылья" ("Полное и точное Чувство головы С крыльями"), а затем редуцируется до "Лба" или еще точнее - устремляется в 'царство "Лба"' ("Из лука-выстрелом - Ввысь! Не в царство душ - В полное владычество Лба"), которое опять-таки не есть "Предел": "лоб" отстает от очередной ипостаси - "смысла", уносящегося еще далее. 'Оторванная голова', таким образом, всего лишь первый этап вознесения по ту сторону тверди небесной и ей предстоит 'отстать' от отрывающегося от нее 'смысла'. При этом показательно, что на данном уровне 'голова' возведена уже в ранг 'инварианта': она - "С крыльями" и родственна как Гермесу-психопомпу, так и Гермесу-покровителю поэтического творчества.

В этом контексте "Рог злат" (371) в "Переулочках" - не что иное как вариант 'крыльев' (ср., в частности, сказочные превращения оленя, будущего вариантом тура, в птичку-золотую головку),¹⁵³ а "Лоб крут" - вместилище 'смысла'. Если и далее проводить параллель с "Поэмой воздуха", то в стихах 365-368 заметнее становится конструкция "В лазорь-в раззор [...] Ревя" со смыслом 'устремленности ввысь', но и со смыслом 'отставания'. Отличие же от финала "Поэмы воздуха" состоит в том, что дальнейшая трансформация Героя здесь уже не предполагается (на что особенно однозначно указывает совершенный вид причастия "заклят" и упоминание "при-вяза").

Решение этого парадокса подсказывается синтаксисом стихов 351-368, снимающим разницу между Ведуньиным "я" и "ты" Героя: обстоятельство места-цели ("В лазорь") одинаковым образом предпослано им обоим: "Жаворонком Рана моя В ла- Лазорь, лазорь, [...] Следы замела В ла- В лазорь-в раззор [...] Ревя, заклят". Это значит, что Герой тут тождественен Ведунье и что она, дабы

продолжать свое вознесение освобождается не столько от него, сколько от себя же. Сюжетное же различие между ними состоит в неодинаковой 'быстроте' трансформаций: как раньше, так и здесь Ведунья опережает своего Героя по крайней мере на один уровень (ср. 9.1.), т.е. она уже ничем не детерминированная "рана"- "раззор", растаивающая ввысь "жаворонком", тогда как он только что оформляется в идеальное инобытие, в "Рог злат", и этим самым все еще детерминирован (ср. упоминавшуюся уже серию превращений оленя, завершающуюся птичкой-золотой головкой), почему ему как 'туру' и предстоит "От ворот - поворот" (373), где "ворота", несомненно, - вариант "раны"- "раззора" (354, 365) и очередных уровней "Лазори".

13.6. И Ведунья и Герой обретают в финале статус Логоса (см. 12.9., 13.1. и след.), но на неодинаковых этапах его развития (см. 13.5.). Но возможно, что есть между ними и другие различия. Исходя из того, что 'златорогий тур' хотя и эквивалентен 'Единорогу' (см. 13.1.), однако не тождественен ему, позволительно предположить, что явленный в Герое 'Логос' ущербнее 'Логоса'-Ведуньи: если первый определен 'рёвом' (386: "Ревя, заклят"), то второй - 'песнопенный' (определен "жаворонком" в 353), если первый получает вид языческого божества, то второй явственно подразумевает связь с сакральной Благой Вестью (см. 12.9. и оппозицию 'тур ↔ жаворонок'), и, наконец, если первый 'оформлен' ("при—вязь", "заклят", "Рог"), то второй полностью 'раскрепощен' и 'не-сущ' ("Жаворонком Рана моя", "раззор").

Если теперь учесть все 'витальные' и 'оплодотворяющие' коннотации Героя как 'Громовника' и финального 'тура' ("рога"),¹⁵⁴ то станет ясно, что 'златой рог' есть крайняя, первая или последняя, точка эволюции Героя, точка, где либо начинается либо завершается слово - или смыслообразование, процесс 'формирования'. В свете этого ясно также, что, соответственно с Цветаевской системой, отсюда начинается либо 'спуск' на землю, в 'бранные' формы бытия, либо 'подъем' в вечную 'Жизнь', ничем не ограниченную. Но в последнем случае необходимо устранить 'формообразовательную' потенцию. В "Переулочках" этот акт дан под видом мифического 'привязывания-умерщвления', с одной стороны, и с другой - 'самовскрытия' ("На привязи Ревя заклят" ↔ "Рана моя"), выхода в 'не-сущее', в предел "ворот" (ср. в цитированном уже "А сугробы

подаются...": "Ах, в раззор, в раздор, в разводство Широки - воротцы! Прощай, снег, зимы сиротской Даровая роскошь!", где "снег" и "зима" носят характер детерминирующих, 'формообразующих' начал, и ср. возможное прочтение "переулочков тех Игнатъевских" как локуса 'не родившегося' - см. 1.1., 1.8.).

В итоге позволительно здесь видеть ту семантическую структуру, которую более эксплицитно разъясняет Цветаева в "Искусстве при свете совести" ("Точка зрения" и "Небо поэта" - *Проза I*, 394-396):

"По отношению к миру духовному - искусство есть некий физический мир духовного.

По отношению к миру физическому - искусство есть некий духовный мир физического.

Ведя от земли - первый миллиметр над ней воздуха (-неба, ибо небо начинается сразу от земли, либо его нет совсем. Проверить по далям, явления усеняющим).

Ведя сверху неба - этот же первый над землей миллиметр, но последний - сверху, то есть уже почти земля, с самого веру - совсем земля.

Откуда смотреть.

[...]

Искусство - искус, может быть самый последний, самый тонкий, самый неодолимый соблазн земли, та последняя тучка на последнем небе, на которую умирая глядел - ни на что уже тогда не глядевший и окраску который словами пытался

-все слова тогда уже забывший *брат-брата* - Жюль Гонкур.

Третье царство со своими законами, из которого мы так редко спасаемся в высшее (и как часто - в низшее!). Третье царство, первое от земли небо, вторая земля. Между небом духа и адом рода искусство чистилище, из которого никто не хочет в рай".

Сказать, что в "Переулочках" речь идет об искусстве, было бы слишком грубой натяжкой, хотя сама по себе тема 'словесного', как мы видели, пронизывает явно и подспудно всю поэму: от завлекающей и уводящей речи Сводни (1-56; см. Предварительные замечания) через "сладкострунчатые ... шепота" (131-140) с их разветвленными ассоциациями с лирой ("расчесочка" в 153, 'ревушие' "душа" и "рог" в 140 и 371) по 'песнопенный' образ Ведуньи-"раны" как "жаворонка" (351-355) и интеллектуалистический "Лоб" и 'музыкальный' "Рог злат" (370-371). Можно сказать, что в этом случае

имеется в виду не столько искусство, сколько "искус", "самый неодолимый соблазн земли" (*Проза I*, 395) и его преодоление героиней поэмы (Ведуньей), "соблазн", преодоление которого возносит на "небо духа"¹⁵⁵. Воплощением же "соблазна" является, несомненно, Герой. Цветаевское 'соблазнять' двувалентно: оно означает также и 'соблазняться' - ср. в записях "Из дневника" 1919 года (*Проза I*, 79-80) аналогичную иновалентность Цветаевского "льстить":

"- Каждый поэт - придворный: своего короля. Поэты всегда падки на величие.

- Как короли - на лесть.

- Которую я обожаю, ибо веду ее не от лицемерия, а от прелести - того, кому льстишь. Льстить - прельщаться. Льстить - льнуть. Иной лести не знаю. А вы?"¹⁵⁶

В этом контексте сюжет поэмы, т.е. безраздельное обладание Героем, есть одновременно преодоление героиней собственной 'соблазнимости', завершающееся отказом как от соблазняемого, так и от самого себя: он - "заклят" и 'умерщвлен' (367: "На привя—зи"), а она - выходит за пределы 'искуса', в 'не-сущее' (353-355: "Не удержав, - Все раздаря! - Жаворонком Рана моя В ла—", где оборванное "ла—" - и знак 'зияния' и знак растворенности самой Ведуньи; ср. в 360-363 объяснение этого знака как изъятия каких-либо признаков бытия: "Концы залила, Следы замела В ла—").

III. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

По своему образному и речевому строю "Переулочки" - поэма глубоко народное, с одной стороны, а с другой - полностью оригинальное, авторское (Цветаевское) произведение. Если о "Магдалине" можно было сказать без особого риска, что это очередной своеобразный "апокриф" (см. 4.0. в статье "Магдалина"), то помимо всей народности о "Переулочках" никак нельзя сказать, что это очередная "былина" или "сказка". И дело вовсе не в том, что у Цветаевой былинный сюжет переосмыслен или что он выражен иным языком.

Апокриф - играющее роль предания сообщение на естественном языке или текст, притом текст претендующий на позицию Текста, имеющего статус культурного текста-кода.¹⁵⁷ У былины же и сказки иная тенденция. Они создаются не в терминах языка, а в терминах определенного инвариантного текста или, точнее, выработанного культурой текста-кода, т.е. такого текста, который для волшебной сказки реконструировал Пропп, или того, который в современной

мифологической поэтике определяется понятием "основного мифа" (см. хотя бы работы Иванова, Топорова или Мелетинского). Владея таким текстом-кодом, таким специализированным языком, вполне не трудно создать и прибавить к уже известным еще один текст-вариант, с тем, однако, что это не будет принципиально новое сообщение, так как его основная семантика (информация) - всегда один и тот же исходный текст-код. Тенденция былины или сказки, таким образом, - превратить текст-код в конкретный текст, а не - как в случае апокрифа - создать кодирующий текст, исходную текстообразующую инстанцию. Цветаева в "Переулочках" (но само собой разумеется, что не только здесь) этим былинным (а шире - народным обрядовым) текстом-кодом владеет в совершенстве (и вправе сказать о себе "Я сама народ" - СиП II, 380), но подходит к нему иначе: пользуется им как языком, как кодом, но решительно отклоняет его текстопорождающую сущность, что и позволяет ей строить и подлинно народное и одновременно сугубо индивидуальное произведение. Иначе говоря, Цветаева движется не от мифа к варианту, а от варианта к мифу, но не останавливается на уровне мифа, а поднимается еще выше - на уровень мифотворчества (в иных терминах: мифопоэтического мышления). Точно такая же картина наблюдается и в случае ее 'теологии'. Выход за пределы текста-кода в область кодообразующих начал, на уровень кодотворчества, позволяет ей не противореча основным теологическим положениям строить свою семантику, а одновременно вскрывать их первооснову.¹⁵⁸ По этой именно причине ее Магдалина гораздо ближе к утерянному евангелистам пробразу святой блудницы, чем упоминаемая Мария из Магдалы. И по этой же причине Цветаевская версия воскресения носит характер более глубокий, чем в популярных церковных толкованиях. Истинное, по Цветаевой, воскресение есть возврат духа, который Бог вдохнул в душу человека, к Бога от человека, а не восстановление плотского облика или подобного земному образу бытия. Воскресение у нее - возврат не сюда, а туда. На уровне сюжета это означает у Цветаевой погружение в смерть, преодоление всех земных искушений, и очищенное духовное воспарение. Популярный круг бытия у Цветаевой размыкается и получает вид бесконечного пути-восхождения. Но это в отдельных произведениях. Если же брать творчество во всей совокупности, нетрудно обнаружить здесь иной - более универсальный - круг: его исходная точка - не земное бытие, а сфера Бога, откуда человек и прибывает

на землю, чтобы потом вознестись туда обратно (ср. хотя бы стихотворение "Сивилла - младенцу" - 17 мая 1923; Сил III, 25, - где говорится: "Рождение - паденье в дни. С заоблачных нигдешних скал, Младенец мой, Как низко пал! Ты духом был, ты прахом стал. [...] Рождение - паденье в кровь, И в прах, И в час... [...] Но встанешь! То, что в мире смертью Названо - паденье в твердь. Но узришь! То, что в мире - век Смеженье - рожденье в свет. Из днесь - В навек. Смерть, маленький, не спать, а встать, Не спать, а вспять. Вплавь, маленький! Уже ступень Оставлена... - Восстаньте в день").

Самое интересное однако то, что по законам этой модели перестраивается у Цветаевой и, казалось бы, перестройке не поддающийся сюжет основного мифа, а в частном варианте - сюжет былины, т.е. лежащий в основе годового обрядного цикла и поэтому наиболее универсальный по своему значению поединок Громовержца (змееборца) с его противником (Змеем). Если текст-код предполагает исход, восстанавливающий нарушенное первичное равновесие космических сил и этим самым замыкает космический природный цикл и подводит к очередному строго тождественному циклу, то Цветаева этот цикл размыкает и выпрямляет: вместо возобновления исходного положения у нее имеет место бесконечная качественная эволюция вплоть до обретения статуса абсолютного космического начала. Само собой разумеется, что в конкретных решениях эта идеальная точка никогда не достигается - Цветаевские сюжеты обрываются гораздо раньше, но как правило всегда там, где все мыслимые (имеющий земной характер) препятствия если и вовсе не преодолены, то по крайней мере низведены почти к нулевому состоянию, а "герои" эволюционирующий до статуса чистого духа или чистой мысли. На этом фоне, думается, уже совершенно естественно читается и перестановка местами Ведуньи и Героя в их поединке, и победа Ведуньи, и их эволюция. Носительница интеллектуального начала, обладательница тайных и глубинных значений (см. интеллектуальность "улучивания" Ведуньи в 59-60: "Яблочками, яхонтами, Улещает, шахматами"; сам статус героини как колдуньи, владеющей магическим 'потусторонним' словом - "шепота" в 131-140; способность к превращениям, т.е. власть над своим и чужим физическим обликом или планом выражения и т. п.) не может не победить носителя хотя и божественной но физической силы Героя-'молодца'-'Громовержца' и не может не эволюционировать до

состояния чистого духа-мысли ("жаворонок" в 353 с подспудными Цветаевскими коннотациями "песнопенной" - 'Логосовой' - зыси), как не может не довести до предела выявления самой крайней сущности своего партнера или противника: с него должны быть сняты все промежуточные облики и должна выявиться скрытая под ними сущность, сущность Бога-Громовержца, а в каком-то смысле тоже Логоса (тур как предельная ипостась Героя и - в народной традиции - как ипостась верховного божества, Громовержца). Но Цветаевский Бог бесконечен и бесконечно динамичен, как в стихотворении "Новогоднее" (7-го февраля 1927; СиП I, 266 или СиП IV, 276-277): "Не один ведь рай, над ним другой ведь Рай? [...] Не один ведь Бог? Над ним другой ведь Бог?", - поэтому Цветаевская Ведунья с жесткой необходимостью должна выйти за пределы этого 'первого' Бога и устремиться к тем, что "над ним".

Прочтение Героя "Переулочков" в терминах мифа о Громовержце позволяет уточнить место Громовержца в Цветаевской системе: он занимает в ее мироздании позицию той космической энергии, того Бога, Слова и т. п. сущностей (ср. в "Поэме воздуха" локализацию "гуди Вьюго-Богослова", т.е. сына громов Иоанна Воанергеса - см. *Марк*, 3: 17 - в сфере "пятого воздуха" и на стыке слова поэтического со словом божественным: "В песне, в большеротой Памяти народной. Соловьиных глоток Гром - отсюда родом! Рыдью, медью, гудью, Вьюго-Богослова Гудью - точно гудью Певчей - несвобода Небом или лоном Лиро-черепахи? Гудок, гудче Дона В битву, гудче плахи в жатву... [...] *Семь* в основе лиры, *Семь* в основе мира" - СиП IV, 284), которым свойственно деградировать, т.е. воплощаться в земные формы бытия (отсюда Герой может ассоциироваться как с оплодотворяющим, так и с поэтическим началом - "турий рог" как символ осеменения, с одной стороны, а с другой как властитель горла и голоса; см. 13.4.; приуроченность поэмы весеннему возрождению природы и связанной с этим народной обрядности; и т.п.) тогда как Ведунье (и большинству воплощений авторского Я) свойственно стремиться как раз в противоположном направлении - к Абсолюту. В результате поединок Громовержца со Змеем, сохраняя все сходство с основным народным мифом, на самом деле есть поединок двух противоположенных тенденций или иначе - поединок Духа и Материи. И это и есть Цветаевский архисюжет, который лежит в основе не только "Переулочков", но и большинства других ее вещей, всякий раз,

конечно, решаемых в соответствии со степенью материальности-духовности противоборствующих сторон, которые то получают вид двух самостоятельных персонажей, то являют собой внутреннюю антиномию одной и той же личности.

П Р И М Е Ч А Н И Я

1. Здесь и дальше произведения Цветаевой цитируются по изданию: М. ЦВЕТАЕВА, *Стихотворения и поэмы в пяти томах*, том первый: Стихотворения 1908-1916, Russica Publishers, INC., New York 1980, далее сокращенно: СИП I; том второй: Стихотворения 1917-1922, Russica Publishers, INC., New York 1982, далее сокращено: СИП II; том третий: Стихотворения. Переводы 1922-1941, Russica Publishers, INC., New York 1983, далее сокращенно: СИП III; том четвертый: Поэмы, Russica Publishers, INC., New York 1983, далее сокращенно: СИП IV. М. ЦВЕТАЕВА, *Избранная проза в двух томах*, Russica Publishers, INC., New York 1979, далее сокращенно: Проза I и Проза II.
2. См., в частности, комментарий составителей в СИП II, 381, а также показывающую аналогичные расхождения между поэмой "Царь-Девушка" и ее отправными сказками статью: С. ПОЛЯКОВА, "К вопросу об источниках поэмы Цветаевской 'Царь-Девушка'", в: *Russica '81*, Литературный сборник, New York 1982, 222-228.
3. Ср., например, комментарий к циклу "Гаданье" (М. ЦВЕТАЕВА, *Избранные произведения*, Москва-Ленинград 1965, 737): "В трехпрудном пер., рядом с нашим домом, гадали на заборе, - 19 мая 1917 г., - вспоминает Цветаева в 1939 г., перебеливая стих. - *Ликуи мало* - точнее слово цыганки, которого бы никогда в цыганском гадании не употребила... "Но Аллах - мудрее" и далее: "В тетради 1939 г. (АрЦ) к 3-му стихотворению помета: "Переписываю в Париже... 22 года спустя. И - одобряю. Эти стихи, кстати, горячо одобрил на каком-то вечере, в Чехии, в 1923 г. ...древний и ученый старичок с зелеными глазами змея, оказавшийся мировым ученым - археологом Кондаковым. Одобрил - за настоящесть цыганской речи. - Где же вы так изучили цыган? - О, они мне только гадали..."".
4. Не исключено, что почти не соприкасающаяся с Цветаевской сюжетикой былина привлекла внимание Цветаевой именно благодаря совпадению имени былинной колдуньи Маринки с собственным именем Цветаевой, ставшем ко времени написания "Переулочков" (апрель 1922) одной из наиболее фундаментальных категорий ее моделирующей системы (прежде всего в переводе на лунарно-акватическую символику; см. хотя бы "Душа и имя" из сборника "волшебный фонарь", выпущенного в 1912 году - СИП I, 122, "Кто создан из камня, кто создан из глины..." - 23 мая 1923; СИП II, 286, стихотворения вошедшие в цикл "Бессонница", а написанные в 1916 году, особенно "Черная как зрачок, как зрачок сосущая..." - СИП I, 244), и кроме того совпадению еще и с 'колдовским' характером Цветаевского лирического Я (ср. хотя бы стихотворение "Колдунья" из сборника "Вечерний альбом" 1910 года - СИП I, 57: "Я - Эва, и страсти мои велики: Вся жизнь моя страстная дрожь! [...] Я призрачных эльфов сестра...").

А если забросишь колдунью в тюрьму, То гибель в неволе быстра!" или стихотворение "Канун Благовещенья..." - 24-25 марта 1916; Сип I, 211: "Дай здоровья ей, [...] От словесной храни - пышности, Чтоб не вышла как я - хищницей, Черно книжницей"). Более того, опознание в былине уже прочно оформившегося своего и позволило Цветаевой на свободное с ней обращение, а не пассивное следование за ее схемой.

5. Героиня поэмы безымянна. Ради удобства здесь условно она названа Ведуньей, что, с одной стороны, не противоречит действительной семантике этого персонажа поэмы, а с другой - позволяет отличить ее от аналогичных персонажей (например, Колдуньи) иных произведений Цветаевой. Именем же Сводня обозначается нами так же безымянная носительница речи первой части поэмы (стихов 1-56), что в свою очередь вытекает из ее функции-задачи 'завлечь Героя под полог Ведуньи'. В дальнейшем окажется, что это один и тот же персонаж, поэтому иногда здесь употребляется удвоенное имя: Сводня-Ведунья.
6. Как и героиня, герой поэмы тоже безымянен. Логичнее всего было бы назвать его Молодцем, но это ввело бы путаницу в связи с поэмой "Молодец". Поэтому здесь употребляется наименование героя с прописной буквы (в частности в отличие от "героя" как описательного литературоведческого термина).
7. Текст поэмы "Переулочки" цитируется в настоящей работе по Сип II, 174-183. Все стихи поэмы пронумерованы нами сплошной нумерацией; цифры привлекаются вместо дополнительного цитирования.
8. В отличие от нарративной речи, которая то более то менее откровенно адресуется к слушателю-читателю, речь Сводни направлена вовнутрь мира поэмы и этим самым превращает читателя в постороннего, третьего, стоящего вне коммуникационного процесса. В этих условиях какая-либо адресованность к читателю (попытка включить его в протекающий процесс общения) должна привести к раздвоению говорящего или превратить читателя в участника событий, т.е. навязать ему статус еще одного персонажа. Но ни одно, ни другое в поэме не имеет места. Факт же, что со стиха 73, т.е. с момента перехода на колдовской сеанс, Герой лишен статуса субъекта речи и его присутствие угадывается только по речи Ведуньи, и факт, что иногда появляются стихи исходящие как бы от внешнего субъекта, соблазнительно толковать не как нарративность, а как разыгрывание, свойственное исполнению обрядных текстов с его зыбкостью границ между носителем текста и его исполнителем. Так, в частности, могла бы здесь объясняться контаминация Цветаевского Я с Я Ведуньи, а в более глубокой семантической структуре - Марины (т.е. самой Цветаевой) и Маринки, т.е. былинной колдуньи. Еще иначе: не Цветаева моделирует Маринку, а Маринка Цветаеву, не автор создает текст, а текст становится автором автора. Ср. по поводу этой проблемы в моей статье: "Из заметок по поэтике Цветаевой", in: *Marina Cvetaeva. Studien und Materialien, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 3, Wien 1981, 42, см. та же общую постановку вопроса в работе: W.N. TOPOROW, "O jedności poety i tekstu", in: Pamiętnik Literacki, 4 (1980).*

9. Н.А.ПЕТРОВСКИЙ, *Словарь русских личных имен*, Москва 1966, 118. Построение текста на семантике имени собственного (как своего - Марина, - так и чужих), причем часто без упоминания этого имени, - явление для Цветаевой типичное. Кроме примеров в примечании 4 см. еще "Небо катило сугробы..." (10 февраля 1922; СИП II, 160), целиком построенное на семантических и формальных свойствах имени Ильи Эренбурга, или "Имя твое - птица в руке..." (15 апреля 1916; СИП I, 227), которое расшифровывается только при знании не упомянутого имени Блок (анализ этого стихотворения см. в моей статье: "Некоторые вопросы теории поэтического языка. Язык как моделирующая система - Поэтический язык Цветаевой", в: *Semiotyka i struktura tekstu*, Warszawa 1973). Попутно целесообразно обратить внимание на устойчивость в Цветаевской поэтической системе категории 'нигде' как идеального локуса и идеальной формы бытия. Ср. хотя бы в "Бессонница! Друг мой!..." (май 1921; СИП II, 105), где "Мир без вести пропал. - В нигде Затопленные берега. - Пей, ласточка моя! [...] Ты море пьешь, Ты зори пьешь" означает для Я выход в запредельное, нетварное, идеальное состояние, или в "Сивилла - младенцу" (17 мая 1923; СИП III, 25), где 'нигде' - та же дотварная сфера духа: "Рождение - паденье в дни. С заоблачных нигдешних скал, Младенец мой, Как низко пал! Ты духом был, ты прахом стал". Этот контекст, думается, лишний раз управомочивает нас этимологизировать название "Игнатьевские" и видеть в нем отсылку на 'нетварный' ('не родившийся') уровень Цветаевского мироздания.
10. Ср. у Неклюдова: "Отделение души от тела есть смерть. Но: отделение души от тела и изолированное хранение ее есть бессмертие. Таков, например, Кошей Бессмертный русской сказки, 'смерть' которого, т.е. на самом деле 'жизнь', или точнее, 'внешняя душа', надежно спрятана от посторонних глаз в недоступном месте. [...]
- О том же свидетельствует скрывание 'внешней души' в центре предметов, концентрически вложенных один в другой [...]; ср. 'смерть Кошей' в русской сказке - в игле, игла в яйце, яйцо в утке, утка в зайце и т. п. [...] ступенчатое суживание угла зрения и постепенное уменьшение каждого последующего предмета должно в пределе дать не 'увеличение четкости', а, напротив, полное 'размывание' объемности, переход от 'видимого' к 'невидимому', т.е. в конечном счете эффект 'дематериализации'". С.Ю.НЕКЛЮДОВ, "Душа убиваемая и мстящая", в: *Труды по знаковым системам*, т. VII, Тарту 1975, 66-67.
11. По словам Фрейденберг, "'молящийся' угрожает божеству, потому что угроза выполняет в религиозной молитве адоративную функцию. Самая 'мольба' очень своеобразна в древности. Человек называя и восхваляя божество, всегда 'просит' его, 'умоляет': дай, пошли, исполни. Он неизменно напоминает ему, что сам он давал, исполнял, посылал". О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*, Москва 1978, 60 и ср. комментариев на 546, а также развитие темы на 119-120, 128. О явлении наказывания икон в русской народной культуре см.: Б.А.УСПЕНСКИЙ, *Филологические разискания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского)*, Москва 1982, 90, 114-117 и 182-186.

12. "Первоначально слово д у б заключало в себе общее понятие дерева, что до сих пор слышится в производных д у б и н а, д у б и н к а, д у б е ц - палка; точно также греч. βρυς - quecus соответствует санскр. drū - arbor, слав. д р ъ в о, кимр. degu, армор. dérb. Впоследствии эти названия (д у б, βρυς) слились с понятием самого крепкого и долговечного дерева, которое и было посвящено богу-громовнику. У сербов дуб называется г р м, г р м о в (дубовый лес - г р м и к), что без сомнения указывает на ближайшее отношение его к Перуну и небесным г р о м а м. Старинные грамоты, определяя по этому священному дереву границы родовых владений, называли его П е р у н о в ы м. Согласно с демоническим представлением туч, с которым постоянно сражается праведный Перун, сербы дают дубу эпитет в р а ж ь е г о (в р а г - чорт, см. I, 740): "да је сваки дан божи, не би било д у б а в р а ж и ј е г а", т.е. если бы всякий день - "божичь" (Рождество), не было бы дуба вражьего; все бы дубы на бадняки были посечены". А.АФАНАСЬЕВ, *Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов*, том второй, Москва 1868, 298-299. В дальнейшем ссылки на труд Афанасьева даются сокращенно: на Том первый (Москва 1865) как Афанасьев I, на Том второй как Афанасьев II, на Том третий (Москва 1869) как Афанасьев III. Связь этой героини, являющей собой, как окажется, демоническое начало, с дубом оправдывается народными поверьями, по которым демоны-противники Бога Грозы во избежание гибели прячутся во время грозы именно под дубом как наиболее безопасным, с одной стороны, и с другой - статусом дуба как мирового дерева, в корнях которого локализовано подземное царство. См., в частности, детальный анализ этих мотивов в: В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, *Исследования в области славянских древностей*, Москва 1974, 7, 12, 22, 78, 88.
13. О связанности как признаке смерти см.: ФРЕЙДЕНБЕРГ, *ук. соч.*, 500. Роль завязываний, а при родах - развязываний, на ряде примеров, в том числе и русской обрядности, детально проанализирована в: L.СТОММА, *Słońce rodzi się 13 grudnia*, Warszawa 1981, 24-44. У Цветаевой этот акт встречается повсеместно. Ср. один из наиболее очевидных примеров - цикл "Бессонница", куда вошли стихотворения 1916 года. В первом ("Обвела мне глаза кольцом..." - Сип I, 224-225) говорится:
- Обвела мне глаза кольцом
Теневым - бессонница.
Оплела мне глаза бессонница
Теневым венцом-
[...]
Пару моих колец
Носи, бледноликая.
Кликала - и накликала
Теневой венец.

[...]
Ляжешь, легка лицом.
Люди поклонятся,
Буди тебе чтецом
Я, бессонница.

Спи, успокоена,

[...]

Чтобы спалось - легче
Буду тебе - певчим:

[...]

Вот и выпущены из рук -
Твои рученьки.

Вот ты и отмучилась,
Милая мученица.

Сон - свят.
Всё - спят.
Венец - снят.

Но земная смерть, по системе Цветаевой, вовсе не смерть, а укрепление и выход в Жизнь, в вечное бытие, на что и указывает финальное "Венец - снят" и что получает свое развитие в очередных текстах цикла. Во втором ("Руки люблю..." - Сип I, 231) - намечается выход вовне: из 'дома', но и из собственного 'телесно-личностного узилища' -

Руки люблю
Целовать и люблю
Имена раздавать
И еще - раскрывать
Двери
- Настежь! - в темную ночь!

Выход этот осуществляется в третьем тексте "В огромном городе моем - ночь..." - (Сип I, 238) и осложняется освобождением от всех возможных земных "уз":

В огромном городе моем - ночь.
Из дома сонного иду - прочь.

[...]

Ах, нынче ветру до зари - дуть
Сквозь стенки тонкие груди - в грудь.

...

И шаг вот этот - никому вслед,
И тень вот эта, а меня - нет.

Огни, как нити золотых бус,
Ночного листика во рту - вкус.
Освободите от дневных уз,
Друзья, поймите, что я вам - снюсь.

И в пятом тексте ("Нынче я гость небесный..." - Сип I, 239) наконец выход во внеземное пространство ("Нынче я гость небесный В стране твоей. Я видела бессонницу леса И сон полей."), откуда начинается Цветаевское восхождение-спуск к подлинному космическому бытию. (Ср. более подробный, но с иной точки зрения, разбор этого цикла в моей статье: "'Бессонница' Марины Цветаевой. Опыт анализа цикла", в: *Зборник за Славистику*, т. 15, Нови Сад, 1978).

Фольклорная волшебная науза имеет вид ремней, поясов, колец, обручей, одежд и т. п. атрибутов, которые при одевании превращают героя в неопознаваемые существа (в волков, гусей, лебедей и т. д.) и означают временную смерть этого героя. Осво-

бодить-воскресить героя можно только сорвав с него его наузу. См. об этом в: *Афанасьев III*, 551-556. Учет этой семантики и традиции позволяет понять смысл далеко не редкого у Цветаевой атрибутирования своих героев запястьями кольцами, поясами, шнуровками, ожерельями, рыцарскими доспехами (как в случае Царь-Девицы), бусами, одеждами (в противоположность ризам и плащам). Все эти атрибуты указывают у Цветаевой на 'обреченность' героя, на его неполноценность, на причастность к скользящим и потому смертельным и ущербным формам земного бытия. Их же срывание, хотя и знаменует земную, так сказать - биологическую, смерть, ведет к воскрешению подлинной сущности и знаменует приобщение к вечной Жизни (см. в частности "Не здесь, где связано..." - Сип II, 161-162). Эта же традиция позволяет понять смысл Цветаевского пристрастия к 'оборотничеству' как отдельных персонажей (хотя бы Ведуньи в разбираемых "Переулочках"), так и Цветаевского Я, особенно если взять во внимание весь корпус ее лирических текстов сразу. Некоторые наблюдения по этому поводу см. в моей статье: "Из заметок по поэтике Цветаевой", *ук. соч.*, 43-45 (где речь о мене лирическим Я Цветаевой имен и телесных обликов).

14. Ср. почти буквальное наличие этой образности в написанном за несколько недель до "Переулочков" цикле "Сугробы", особенно в открывающем его (Сип II, 160):

Небо катило сугробы
Валом в полночную муть.
Как из единой утробы -
Небо - и глыбы - и грудь.

Над пустотой переулка,
По сталактитам пещер
Как раскатилось гулко
Вашего имени Эр!

[...]

Грому небесному тесно!
- Эр! - леопардова пасть.

Появление 'города' ("переулка") и раскатов 'грома' объясняется семантизацией имени Илья Эренбург, которому этот цикл посвящен. Но 'снежная' тема ("сугробы") мотивируется иначе - годовым обрядным циклом: "Сугробы" пишутся в феврале, в котором празднуются проводы зимы-смерти, называемые Масляницей (кстати, центральным текстом цикла - шестым по счету, а всего их в цикле 11 - и есть стихотворение "Масляница широка! Масляницу за бока! Масляница! Увальница! Провожайте масляницу!", Сип II, 164-167). Самое любопытное, однако, то, что эти обе семантики совпадают друг с другом. Ср. у Афанасьева (*Афанасьев III*, 696-697): "В великорусских губерниях торжество Живы и гибель Мораны чествуется возжением праздничных огней на масляницу. Так как неделя эта сходится с началом весны и так как следующий за ней пост должен был вызывать особенно строгие церковные запрещения, направленные против языческого культа, то неудивительно, что по всей Европе масляница (карнавал) получила значение самого разгульного празднества, посвященного проводам Зимы и встречи Лета (Изиды, Фрей, Гольды=Лады), рассыпающей по земле щедрые дары плодородия (см. I, 554-6), у нас возили во время масляницы д е р е в о , у к р а ш е н н о е

бубенчиками и разноцветными лоскутьями, или деревянную куклу. В некоторых деревнях и доньне возят пьяного мужика, обязанного представлять Масляницу; для этого запрягают в сани или повозку лошадей десять и более гуськом, и на каждую лошадь сажают по вершнику, с кнутом или метлою в руках; везде, где только можно, привешивают маленькие колокольчики и погремушки; сани или повозку убирают венками, мужику-Маслянице дают в руки штоф с водкою и чарку, и сверх того ставят подле него боченок с пивом и короб с съестными припасами. В Сибири устраивают на нескольких санях корабль, на котором сажают ряженых медведя и Масляницу, и возят по улицам, в сопровождении песенников. Дерево, корабль и медведь - все это эмблемы весенней природы и ее творческих, плодородных сил; звуки колокольчиков и бубенчиков - знамена грозовой музыки, метла, веник и кнут - вихрей и молнии, пиво и вино - всеоживляющего дождя. В таком обрядовом поезде празднуется пришествие (возврат) благодатной Весны. Наряду с этим совершаются и другие обряды, указывающие на борьбу Весны с Зимой и поражение последней. В разных губерниях в субботу сырной недели строят на реках, прудах и в полях снежные города с башнями и воротами - царство Зимы (демона-Вритры), долженствующее пасть под ударами Перуна; участвующие в игре вооружаются палками и метлами и разделяются на две стороны: одна защищает город, а другая нападает на него, и после упорной, более или менее продолжительной схватки, врывается в ворота и разрушает укрепления; воеводу взятого с боя и разрушенного города в старину купали в проруби. Вечером в воскресенье (последний день масляницы, называемый проводами) крестьяне выносят из своих дворов по снопу соломы, и сложивши ее на окраине деревни, сожигают при радостных кликах и песнях собравшегося народа, - каковой обряд называется сожжением Масляницы. Иногда пуки соломы навязывают на шести, расставляют по дороге и палят после солнечного заката, а иногда заменяют их дегтярными бочками. Существует еще обычай сжигать на прощенное воскресенье ледяную гору, для чего собирают по дворам хворост, щепки, худые кадки, складывают все это на ледяной горе, и затем разводят костер, служащий символическим знаменем весеннего солнца, яркие лучи которого растапливают снежные покрова зимы".

15. 'Равноранговость', 'равносущность' Цветаевских героев или ее Я и Ты - исключительно устойчивое требование ее поэтической системы, выполняемое часто даже вопреки бытовому правдоподобию. Так, например, в поэме "Царь-Девница" по этому закону (или, может быть, даже с целью подчеркнуть его непреложность) она пренебрегает возрастной диспропорцией между 'невестой', зрелой Царь-Девницей, и 'женихом', младенцем-Царевичем (Сип IV, 30: "Над ухом аукает: 'Жених мой! - Ау!' На грудке баюкает Добычу свою. 'Спи, копна моя льняная, Одуванчик на стебле! Будет грудь моя стальная Колыбелочкой тебе. Сна тебя я не лишую, Алмаз, яхонт мой! Оттого что я большая, А ты - махонькой! [...]"). Ср. еще 'программные' в этом отношении стихотворения "Есть рифмы в мире сём..." (30-го июня 1924; Сип III, 107) и "В мире, где всяк..." (3 июля 1924; Сип III, 109) из

цикла "Двое". В таком контексте естественно ожидать, что сюжет противоборства может тут получить вид борьбы за 'равно-сущность' партнера.

16. Ср. интерпретацию "столба" из "Поэмы конца" у Ревзиной: "В первой части 'Поэмы конца', до появления моста дважды появляется столб - в самых первых строчках, где подчеркивается его символическое значение для дальнейшего хода событий ("В небе, ржавее жести, Перст столба. Встал на назначенном месте, Как судьба") и после разговора в кафе, на набережной, где со столбом также связана тема разрыва ("Столб. Отчего бы лбом не стукнуться В кровь? В дребезги бы, а не в кровь!"). Мост, таким образом, может, по-видимому, естественно рассматриваться как поваленный столб (ср. загадку, приводимую В.В.Ивановым и В.Н.Топоровым: Когда свет зародился, тогда дуб повалился, и теперь лежит)", где "столб" понимается автором как соответствие "дерева", которое в свою очередь читается в терминах мирового дерева и дороги, соединяющей небо, землю и подземное царство. О.Г.РЕВЗИНА, "Из наблюдений над семантической структурой 'Поэмы конца' М.Цветаевой", в: *Труды по знаковым системам*, т. IX, Тарту 1977, 76. Небезынтересно отметить, что "Брус" в стихотворении "Небо катило сугробы..." (см. примеч. 14) предполагает также и прочтение 'брус', т.е. бревно, дерево. Тогда - в свете вышеизложенной символики - не неожиданно упоминание "наклонного пути" и "двух женщин", которые означали бы два противоположных, соединяемых путем-деревом, локуса мироздания: небо и преисподнюю. Ср. очередных две строфы из этого стихотворения:

Под зановескою сонной
 Не истолкует Вам Брус:
 Женщины - две - и наклонный
 Путь в сновиденную Русь.
 Грому небесному тесно!
 - Эр! - леопардова пасть.
 (Женщины - две - и отвесный
 Путь в сновиденную страсть...)

"Брус"- 'брус' может тут толковаться также и как промежуточная, земная, бытовая, косная форма жизни в отличие от потусторонних форм Жизни и Смерти ("двух женщин").

17. "Окошка" могут тут означать 'просветы' мировой лестницы. Кроме того в народной культуре окно являет собой проем в потусторонний мир и обнаруживает связь с водой и с противником Бога Грозы. См.: В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, *Исследования в области славянских древностей*, Москва 1974, 115, 125-126, 130, 171, 209; там же, на 170-172 разбираются и некоторые мотивы былин о Маринке, т.е. "Илья ездил с Добрынею" и "Три года Добрынюшка стольничал", особенно связь Марины с мифологическим образом змея, а богатырей - с образом Громовержца-Змееборца.
18. О грозе как рыбной ловле см.: *Афанасьев II*, 154-155. Не исключено также, что тут имеется ввиду выдергивание ("не клюнололь?" предполагает удочку) навверх рыбы-души из ее 'среды', которую расценивает Цветаева как ограничивающее, косное начало. Ср. такой именно поворот 'рыбной' темы несколько лет спустя в "Поэме воздуха" (весна 1927; СИП IV, 282, 285).

19. Ср. аналогичное превращение в воду Царицы-Мачехи в "Царь-Девице" (1 июля - 4 сентября 1920 по ст. ст.; Сип IV, 63, 64):

Та - рябь рябит,
Плечьми дрожит.

[...]

Та - пруд-река,
Колеблет бока.

[...]

Не змеинный шип - шелков рваных скрип,
То не плетка-хлыст - шелков рваных свист,
То на всем плясу - шелка ручьями вниз!

Из нефольклорных произведений см. триптих "Магдалина" (26 и 31 августа 1923; Сип III, 94-96), где Я-Магдалина постепенно превращается в сплошной акватический поток. Эти превращения в воду несомненно соотносятся непосредственно с авто моделированием Цветаевой по значению собственного имени (см. примеч. 4) и поэтому получают статус более сущностной формы бытия. Одновременно необходимо помнить, что по Цветаевой "Твердое тело есть мертвое тело" (как говорится в "Поэме Воздуха" - Сип IV, 281) и что 'вода' (и предваряющие ее 'ткани', 'волосы' или 'плоть') - элемент гораздо более 'живой', что прекрасно согласуется и с мифологическим статусом воды как жизнепорождающего начала. Добавим еще, что Цветаевские 'воды' всегда носят запредельный характер, отчего для поверхностных, земных форм бытия они губительны.

20. Так сливаются тут воедино все три субъекта речи, о чем уже говорилось в примеч. 8.
21. Ср. стихотворение "Наяда" (1 августа 1928; Сип III, 139-141), где речь о непреодолимой обособленности и этим самым нетождественности самому себе, т.е. нетварной своей сущности.
22. См.: *Афанасьев I*, 237-238.
23. Ср. цитированное в примеч. 4 стихотворение "Колдунья" 1910 года: "Я- Эва, и страсти мои велики: Вся жизнь моя страстная дрожь!" Попутно заметим, что в мифологических представлениях дрожь, трясенье, трепет соотносятся с потусторонним миром, с провидческим даром (также соотношенным с царством смерти) и, кроме того, с громом и грозой. См.: В.Н.ТОПОРОВ, "Моисей 'МУЗЫ': соображения об имени и предыстории образа (К оценке фракийского вклада), в: *Славянское и балканское языкознание. Античная балканистика и сравнительная грамматика*, Москва 1977, 51-52, 70 и др.
24. Ср. в "Бессоннице" в стихотворении четвертом (19 июля 1916; Сип I, 239):

После бессонной ночи слабеет тело,
Милым становится и не своим, - ничьим,
В медленных жилах еще занывают стрелы,
И улыбаешься людям, как серафим.

[...]

Нежно светлеют губы, и тень золоче
Возле запавших глаз. Это ночь зажгла
Этот светлейший лик, - [...],

после чего следует уже упоминавшееся стихотворение (в примеч. 13) "Нынче я гость небесный...", а завершается цикл приобщением Я к морю и зорям, т.е. Бессоннице=вечности=небытию: "Ты море пьешь, Ты зори пьешь. [...] А если спросят (научу!) Что, дескать, щечки не свежи, - С Бессонницей кучу - скажи - С Бессонницей кучу..." ("Бессонница! Друг мой!..." - май 1921; Сип II, 104). Или в стихотворении "Не краской, не кистью!..." (8-9 октября 1922; Сип III, 32-33) из цикла "Деревья: "Свет, смерти блаженнее И - обрывается связь. [...] ...Уже и не светом: Каким-то свеченьем светясь... Не в этом, не в этом ли - и обрывается связь". По признаку 'света' предел эволюции и идеальное состояние мира и Я - стать (отождествиться со) свеченьем.

25. О молние- и громоносном характере птиц (голубя, ворона, сокола, орла, дятла, аиста и др.), о их связи с Перуном и, соответственно, с грозowymi тучами см.: *Афанасьев I*, 488-513. Ср. в седьмом стихотворении "Сугробов" (25 февраля 1922; Сип II, 167): "Наворковала, Наворожила. [...] Руды-пожары, Бури-ворожбы - Поверх державна Воркота Божья", где "Воркот Божий", несомненно, - весенний гром (о чем свидетельствует как его соотнесенность с "громом небесным" в первом стихотворении, см. примеч. 14, так и ближайший контекст пения весенних птиц - кукушки и соловья) перекликается с голубиным 'воркованьем' в "Наворковала". Другой семантический пласт еще сильнее связывает "Воркот"-громовой Логос с Богом=Духом=Голубем, на что в свою очередь позволяет открывающая цикл ассоциация имени Илья с громовержцем Ильей-пророком.
26. "Наличие глаза еще не обозначает наличие зрения (слепой глаз или вообще *особый* глаз) а его отсутствие - отсутствие зрения (ср. внутреннее зрение или вообще *особое* зрение). К этому присоединяется относительность слепоты: она может быть временной (здесь существенен не столько мотив лишения глаз и их возвращения, сколько мотив видения в отмеченный момент, см. Вия и аналогичные примеры); она может зависеть от особых условий, в частности от субъекта и объекта видения. *Видимое* для одного может быть *невидимым* для другого, - в этом проявляется непротивительность оппозиции. Слепота принадлежит миру мертвых, более того мертвые и живые не видят друг друга, и одним из условий обоюдного видения является *с м о т р е н и е д р у г д р у г у в г л а з а* (причина гибели Хомы Брута, посмотревшего на Вия; ср. на бытовом уровне избегание взгляда, чтобы остаться незамеченным и обратный способ, - чтобы привлечь внимание)". Т.В.ЦИВЬЯН, "Категория видимого/невидимого: балканские маргиналы", в: *Balkanica, Лингвистические исследования*, Москва 1979, 201-2.
27. Ср.: "С цветом и веткою Перуна соединялась идея не только возрождения природы, но и всеобщего ее омертвения. Молния - орудие смертоносное; [...] Смерть же на древне-поэтическом языке есть непробудный сон; два эти понятия: и смерть и сон в мифических сказаниях индоевропейских народов служили для обозначения зимы и ночи. Весною, разбивая облачные горы, бог-громовник творил земное плодородие; но осень, предшественница бесплодной, всеоцепеняющей зимы, также сопровождается дождями и грозами, и как в апреле и мае Перун представлялся отпирющим светлое небо и дарующим миру щедрые благодеяния, так тем же золотым ключом (молнией) он, в качестве предводителя

демонических сил (о Перуне-царе адских подземелий см. гл. XXII), запирает небо на продолжительное время зимы. Отсюда также молния, которая весной воскрешает природу к жизни, - поздней осенью погружает ее в смертный сон. Чехи различают два громовых удара: один - огневой, возжигающий пламя (=жизнь), другой - ледяной, поглощающий пламя. Если взять во внимание, что в сказаниях о битвах Индры с Вритроу они представляются сражающимися молния против молнии, то понятно, что леденящие природу удары грома суть удары, наносимые демоном [Не отсюда ли возникли сказания, что богатырь должен побивать великанов, бабу-ягу и нечистую силу одним ударом; от второго удара они оживают]. Вот основания, руководясь которыми - фантазия приписала Перуну цвету или пруту могучее свойство погружать все, на что только направлены его удары, в долговременный непробудный сон. Подобное свойство приписывалось и гуслиям-самогудам (=грозовой песне, см. I, 332-3), и мертвой в воде осенних ливней. Дождь, как мы знаем, постоянно уподоблялся опьяняющим напиткам, которые с одной стороны возбуждают человека к дикому разгулу, к неумеренному заявлению своих сил, а с другой отнимают у него сознание и погружают в усыпление. Такому усыплению подвергается и вся природа - вслед за теми шумными оргиями, какие заводят облачные духи и жены во время бурной, дождливой осени. ... В русских сказках, вместе с "моложавыми яблочками", дающими молодость, здравие и самую жизнь (= то же, что живая вода, см. 309-317), упоминаются и яблоки волшебные: кто съест такое яблочко, то упадет в непробудный сон". *Афанасьев II*, 419-420.

28. Ср. примеч. 13. На одном уровне "яхонты" соотносятся, несомненно с фольклорными подземными кладами, которые символизируют похищенные противником Громовержца живые, творческие силы природы - солнечный свет и молнии; см.: *Афанасьев II*, 361. На ином уровне особенно в контексте обнаруживающейся несколько позже (в стихах 93-100) змеиной природы Ведуньи ("ящеров хвост", "гадоченькой"), предваряющей 'слюны'-"рубля" (22: "Плюнет - рублем подарит") и промежуточной позиции меж "яблочками" и "шаматами", т.е. меж носителями запретных и сложных знаний, "яхонты" могут читаться как символ 'змеиной мудрости', которая и в фольклоре и в эмблематике (на фольклоре основанной) получает вид хранящейся в пасти змеи драгоценности-камня. О связи слюны с дождем, живой водой, вещим словом и змеями см.: *Афанасьев I*, 397-399 и след.: "Чтобы пастух [одной из разбираемых сказок - Е.Ф.] мог слышать=понимать говор животных, всезнающий царь-змея плюет ему в рот, т.е. передает этот говор из уст в уста. Слюна (=дождь) здесь символ самого слова (=говора мифических животных, вещающих в грозе). Поэтому в наших сказках слюнам придан дар слова: собираясь в бегство, сказочные герои и героини плюют в углы покидаемой ими комнаты, и эти слюны отвечают, вместо беглецов, на предлагаемые вопросы и тем замедляют погоню" (399).
29. В этом контексте Цветаевский ответ Иваску на вопрос о народности ее фольклорных поэм, в том числе и "Переулочков", отнюдь не звучит заносчиво: "Русская стихия во мне обескровлена? обездушена?... 'Народный элемент'? Я сама народ, и никакого народа кроме себя - не знала, даже русской няни у меня не было... - и в русской деревне я не жила - никогда. В русской

природе - да. [...] Эту вещь ["Переулочки" - Е.Ф.] из всех моих (Молодца тогда еще не было) больше всего любили в России, ее понимали, т.е. от нее обмирали - все, каждый полуграмотный курсант" (Сип II, 380-381).

30. См.: В.Н.ТОПОРОВ, "Семантика мифологических представлений о грибах", в: *Balkanica*, *op. cit.*: "[...] шахматы представляли собой более позднюю и сложную ступень развития, на которой противопоставление мужской - женской заменяется более абстрактным белым - черным, тогда как сама пара мужской - женской вводится внутрь элемента белый и внутрь элемента черный. Следует при этом помнить, что некогда отношение между всеми этими элементами выглядело иначе (напр., мужской и белый, но женской и черный). ... Подобная указанная интерпретация фигур обеих сторон заставляет предполагать, что и вся первоначальная схема игр типа шашек или шахмат (др.-инд. *saturnga*, собств. "четыре угла", ср. ниже о роли числа четыре, четырех направлений четвертого дня в связи с грибами) могла представлять собой что-то вроде универсальной композиции типа мирового дерева с акцентом на социальных отношениях. Характерная терминология игры ('бить', 'поражать', 'есть', 'брат') опосредствованно воспроизводит названия основных предикатов в мифе о происхождении грибов или - шире - культурных растений, см. ниже. Наконец, следует отметить, что 'бить', 'поражать', 'ударять', 'брат', 'есть', (как и 'палка', 'кий' и т. п.) - все это слова, употребляющиеся в отчетливо эротическом смысле. [...] Учитывая все это, приходится видеть в играх типа шашек (по крайней мере, для определенного периода) если не сам ритуал, то его имитацию в миниатюре, сопоставимую с другими архаичными ритуалами, в которых идет игра на амбивалентности понятий жизни и смерти, на нейтрализации этого противопоставления" (с. 247-248). Согласно этой интерпретации Цветаевские "шахматы" содержали бы в себе и 'эротический соблазн', аналогичный эротическому соблазну "яблочек", и подразумевали бы нейтрализацию оппозиции 'жизнь-смерть', тем более естественную, что по Цветаевой смерть есть выход в истинную Жизнь, а привычные формы жизни если и не являются собой смерть, то понимаются как неистинная жизнь.
31. *Афанасьев III*, 81.
32. *Афанасьев III*, 88. Аналогичный перечень лихорадок рассматривает и В.Н.ТОПОРОВ в уже цит. работе "Музы" .. (см. примеч. 23) и показывает их связь с музами и с мифологическими представлениями, предшествующими музам, в частности - с мышами как детьми Бога-Громовержца и Матери-земли и т. п. (см. 44-47, 50-53, 69-75 и след.). В связи с этим автоименование Цветаевской Ведуньи "Лихоманочкой" и "Знобь-Тумановой" открывает возможность видеть в ней также и определенное родство с музой, а осторожнее - с поэтической темой (ср. насыщенность поэмы, о чем позже, мотивами слова и музыки - самый яркий пример: стихи 135-136 "Шепоточки-мои-смеюнчики, Сладкострунчатые, сладкострунчатые!", особенно выразительные, если учесть, что Цветаевское лирическое Я неоднократно именуется "строительницей струн"; как, например, в написанном 30 июня 1923 года - Сип III, 84 - стихотворении "Строительница струн - приструню И эту...", где одновременно упоминается и "гром", и "дождь", и "стих" и "молотьба", означающая как грозу, так и

библейскую жатву=сбор душ). Если в "Лихоманочке" акцентировать смысл 'дрожи', то ее связь с поэтическим началом почти голым галзом видно в "Посвящении" "Поэмы горы" (1 января - 1 февраля 1924; СиП IV, 161):

Вздвогнешь - и горы с плеч,
И душа - горё.
Дай мне о гóре спеть:
О моей горе!

Черной ни днесь, ни впрעדь
Не заткну дыры.
Дай мне о гóре спеть
На верху горы.

Тут 'дрожь' однозначно соотнесена с 'воспарением души', с выходом на запредельный уровень ("горы с плеч" → "горё"='вверх' → "На верху горы"), и с 'песнопенным даром'. Более широко, но с другой точки зрения, тема 'поэтического' в "Поэме горы" прослеживается в статье: А.М.КРОТН, "Toward a New Perspective on Marina Tsvetaeva's Poetic World", in: *Marina Cvetaeva. Studien und Materialien*, in: *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 3, Wien 1981, 9-11. Попутно любопытно отметить, что автор статьи почти вплотную подводит нас к проблеме 'текст как автор автора' у Цветаевой (см. примеч. 8).

33. Современные исследователи выводят имя Невета, навь, навье (польск. *Nya, Nyja, Nija*) из корня ну- встречающегося в нуџ (= 'ныть'), которое означает 'никнуть', 'поникать', 'сникать', т.е. 'исчезать', 'умирать'. А. GIEYSZTOR, *Mitologia Słowian*, Warszawa 1982, 149-150. Позже такой именно смысл будет активизирован в неотъемлемом от Ведуньи 'образе поведения' "льнуть", подразумевающим динамику истончения плоти или усиление преодоления разъединяющей плоти до полного ее исчезновения (о чем ниже).
34. "Мороку" или "морок" в патрониме "тумановна" естественно видеть потому, что в стихах 315-318 именно так описывает себя Ведунья: "Но через весь Морок - взгляни! - Лестницею - Ризы мои!" В метеорологическом смысле это, конечно, синонимы: м о р о к (о б м о р о к) - мгла, туман, облака, п а м о р о к (п а м о р о к а, п а м о р к а) - пасмурная погода с мелким дождем, м о р о ч н ы й и п а м о р о ч н ы й - пасмурный, туманный, з а м о р о ч и л о - небо покрылось туманами или тучами [...]. Слово м е р е щ и т ь с я значит: и темнеть, и плохо, слабо видеть: 'тебе видно так померещилось!' (Афанасьев I, 166). В мифо-поэтическом отношении "морок" вводит связь со смертью и злыми духами: М р а к (= м о р о к, м о р) - повальная болезнь, м о р а - тьма, м а р а т ь, м а р ы - носилки для покойников, м а р а - призрак, нечистый дух, м е р е к или м е р е т - чорт, с м е р к а т ь с я, м е р к о в а т ь - ночевать, м е р - к о т ь - ночь, потемки, м е р е к а т ь - мало знать, собственно: не распознавать за темнотою; [...] п о м о р - щ и н а - большая смертность [...]. Здесь кроется между прочим основание той тесной связи, в какую поставила народная фантазия болезни, особенно повальные, с нечистой силою, почему она олицетворяет их в безобразных, уродливых формах, и почему простолюдины до сих пор почитают недуги испорченности насланною при содействии злых духов, а животных, родившихся с

каким-нибудь физическим недостатком - порождением той же демонической силы. Между народными клятвами известны: 'побей тебе м о р о к а!' (Афанасьев I, 101).

35. Ср. анализ образа "веют душу от тела" в: Б.ГАСПАРОВ, *Поэтика "Слова о полку Игореве"*, в: *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 12, Wien 1984, 56-57. Такое прочтение "А - и - вей!" оправдывается еще наличием отсылки в поэме к библейской жатве: "Жатвы без рук" (стих 349).
36. Или даже как соответствие "первого воздуха" в "Поэме воздуха". Анализ этой поэмы см. в: М.Л.ГАСПАРОВ, "'Поэма воздуха' Марины Цветаевой: Опыт интерпретации", в: *Труды по знаковым системам*, т. XV, Тарту 1982.
37. См. статьи "ЛАСА", "ЛАСТИТЬ", "ЛАСТЬ" в: В.ДАЛЬ, *Толковый словарь живаго великорусскаго языка*, т. II, Москва 1979, 238-239; очередные ссылки на этот словарь даются сокращенно: *Даль* и римская цифра указывающая том.
38. См. примеч. 13 и 27. Анализируя феномен наузы, Афанасьев говорит: "Народные сказки свидетельствуют еще, что колдуны и ведьмы превращают людей в различных зверей и птиц, ударяя их зеленым прутиком, палкою или плетью (кнутом - самобоем). [...] Эта чудесная трость (Wunschruthe) или плеть - эмблема молнии и указывает на тесную связь оборотничества с грозowymi тучами; с этой эмблемою (как объяснено выше - II, 423) сочетались противоположные представления: с одной стороны удар волшебного прута повергает сказочных героев в окаменение и непробудный сон (=зимнее оцепенение), а с другой - призывает их к жизни (= к весеннему творчеству). То же двойное значение при дается удару волшебного прута и в преданиях о волкулаках и оборотнях: им превращаются люди в звериные образы и наоборот им же разрушается сила заклятия и превращенные возвращаются в среду людей. На Украине думают, что если ударить волкулака в и л а м и или ц е п о м, то он тотчас же делается человеком, т.е. бог-громовник, ударяя своей палицей, срывает с него волчью длаку (=разносит тучу). Оборотни, т.е. стихийные духи и тени усопших, облаченные в облачные шкуры, появляются и исчезают вместе с бурными грозами. [...] с каждым ударом громовой палицы стихийные духи перекидываются, перебрасываются, кувырываются, и тем самым как бы превращают или переменяют свои облачные одежды из одного видимого (телесного) образа в другой". (Афанасьев III, 555-556). О том, что здесь имеет место именно этот тип мотива, свидетельствует не только превращение Ведуньи, но - в первую очередь - переход с символического "пояска" на "молнию" и "гром" в очередных поединках героев (стихи 171-174 и 243-246).
39. См. статью "РЕЯТЬ" в: *Даль IV*, 95 и приводимые там примеры: "Ветры веют", "Вешние ручьи реют с гор", "Реет лодка по волнам", "Птица реет по выси", "Кони их начаша реяться в воды, в болота и в лесы", и т. п.
40. Ср. непосредственную связь "снега" и "сна" в "Имя твое - птица в руке..." (Сип I, 227):

Имя твое - поцелуй в снег.
 Ключевой, ледяной, голубой глоток...
 С именем твоим - сон глубок.

41. *Афанасьев I*, 699: "Кроме св. Василия, крестьяне наши признают покровителем стад великомученика **Г е о р г и я** или **Ю р и я**. Так как память его празднуется весной - 23 апреля, и так как предание, сложившееся еще в Палестине и Сирии, приписывает ему победу над драконом; то в народных верованиях он заступает место бога-громовника, творца весеннего плодородия, победителя демонического змея и пастыря небесных стад. С таким характером является он в эпических сказаниях и преданиях почти у всех христианских народов. Георгию принадлежат те же чудесные знамения, какие дают сказки своим мифическим героям, олицетворяющим собою могучие силы весенней природы".
42. *Афанасьев II*, 569-571: "Народные поверья приписывают змеям знание целебных зелий, и некоторым травам присваиваются на Руси названия: **з м е и н ы й к о р е н ь** (или **ч о р - т о в а б о р о д а**), **з м е е в ы е г о л о в к и**, **з м е и н ы й у к у с**, или **Е г о р ь е в о к о п ь е** - *vegonica latifolia*. Воспоминание о мифической змеиной траве по преимуществу соединяется с **ч е с н о к о м** и **л у к о м**, так как растения эти, ради их острого, жгучего сока, получили свои названия от корней, означающих **ж а р**, **г о р е н и е**: от *ush* - *urere*, санскр. *ushra*, перс. *sūch*, лат. *unio* (вместо *usnio*) - луковица; рус. **ч е с н о к**, илл. *besan*, лит. *szėsz-pakas* роднятся с перс. *čashn* - жар. По мнению чехов, дикий чеснок на кровле дома предохраняет здание от **у д а р а м о л н и и**. В Сербии существует поверье: если **п е р е д Б л а г о в е щ е н ь е м** у б и т ь з м е ю, п о с а - д и т ь и в ы р а с т и т ь в е е г о л о в е л у к о - в и ц у ч е с н о к а, потом привязать этот чеснок к шапке, а шапку надеть на голову, то все ведьмы сбегутся и станут отымать его - конечно потому, что в нем заключается великая сила; [...] В некоторых деревнях южной России, когда невеста отправляется в церковь, ей завязывают в косу головку чеснока, для отвращения порчи. По сербской поговорке, чеснок защищает от всякого зла; а на Руси говорят: 'лук от семи недуг', и во время морового поветрия крестьяне считают за необходимое носить при себе лук и чеснок, и как можно чаще - употреблять их в пищу".
43. *Афанасьев II*, 570-571: "По указанию памятников, в старину пили в честь языческих богов, вкладывая в чаши чеснок; в слове христороубца (рукопись XIV в.) сказано: 'и огневе (Сварожичу) молятся, и **ч е с н о в и т о к** - б о г о м ж е е г о т в о - р я т - е г д а о у к о г о б у д е т п и р, т о г д а ж е к л а д у т в в е д р а и в ч а ш и, и п ь ю т о и д о л е х с в о и х, в е с е л я ш и с ь н е х у ж ь ш и с у т ь е р е - т и к о в'. В слове, приписанном Григорию Богослову (рукопись XIV в.): 'словене же на свадьбах, вкладывающе срамоту и **ч е с - н о в и т о к** в ведра, пьют'".
44. См. статью "ВЪЯТЬ" в: *Даль I*, 328-329.
45. См.: *Афанасьев II*, 161.

46. См. разбор оппозиций "огонь - влага", "сухой - мокрый" и "земля - вода" в: В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы. (Древний период)*, Москва 1965, см. соответственно, 140-147, 147-155, 155-156. Некоторые наблюдения по поводу оппозиции "сухое - мокрое" у Цветаевой см. в: О.Г.РЕВЗИНА, "Из наблюдений над семантической структурой 'Поэмы конца' М.Цветаевой", в: *ук. соч.*, 71 и др. Ср. наиболее обобщенную Цветаевскую формулу "влажен Ил, бессмертье - сухо" ("Поэма воздуха", СИП IV, 283), где 'влага' и 'ил' соотносены с материальным аспектом бытия и этим самым с 'ущербностью', 'несовершенством', 'узничеством-смертью', а 'бессмертье' и 'сухость' с нетварным Божественным духом, т.е. абсолютным, духовным аспектом бытия. Промежуточные же звенья этой оппозиции часто меняют у Цветаевой свой знак по дополнительному признаку 'более твердый - менее твердый' (ср. в той же "Поэме воздуха" - СИП IV, 281 - формулу "Твердое тело есть мертвое тело" и примеч. 19), тогда 'вода', будучи губительной для земных форм жизни и растворяя их, на деле оказывается более 'духовной', чем и объясняется, в частности, парадокс проявления духовного, просветленного начала в виде акватического потока в "Магдалине" (см. мой разбор этого триптиха) или в самих "Переулочках" соотносительность "слюночки" с 'вещим словом', 'поэтическим началом' и где-то в пределе с Божественным Логосом (см. примеч 24, где в одном из примеров очевидна эквиваленция "моря" и "зорь", 25, 28 и 32). Не исключено, что 'вода' у Цветаевой - одна из предельных граней "мира сего", за которой открывается сфера 'духа' (вряд ли случайно в "Поэме воздуха" - СИП IV, 283 - "цедкость" приписывается "воздуху", "ситу творческому", "глазу Гётевскому" и "слуху Рильковскому", т.е. явлениям безотносительным к категории 'влажности'), хотя, с другой стороны, этот признак 'способности процеживать' и этим самым некоей причастности к 'влажному' лишает их статуса Абсолютного Духа - этот должен пребывать на еще более высокие ступени бытия.
47. Ср. у самой Цветаевой в "Во имя расправы..." из цикла "Благая весть" (7 июля 1921; СИП II, 123):

Не с моря, а с неба
Ударит Возмездье.

Глядите: небесным
Свинцом налитая,
Грозна, тяжела
Корабельная стая.

См. еще *Афанасьев I*, 574: "Воздушный океан, по которому плавают корабли=облака и тучи, отлеляет мир живых людей (землю) от царства умерших, блаженных предков (от светлого небесного свода). Души усопших, издревле представляемые легкими стихийными существами, подобными веющим ветрам и пламенеющим молниям (см. гл. XXIV), должны были переправляться в страну вечного покоя через шумные волны этого океана, и переплывали их на облачных ладьях и кораблях. Потому фантазия первобытного народа уподобила корабль-облако плававшему в воздушных пространствах г р о б у. Малорусское н а в а [...] означает вместе и водоходное судно и гроб; [...] в старинных русских летописях н а в ь е - мертвец, н а в ь - ад, областн. н а в и й д е н ь - мертвецкий праздник". И дальше - 579: "Корабль-тучу представляли плавающим гробом не только потому,

что с ним связывается верование о переезде душ в царство блаженных, но и потому, что он служит печальным одром для молниеносного Перуна. Могучий и деятельный в летние месяцы года, Перун у м и р а е т на зиму; [...] В таком поэтическом образе изображает народная загадка весеннюю тучу, несущую бога-громовника, пробужденного от зимнего сна: "г р о б п л ы в е т, м е р т в е ц р е в е т (или: поет), дадон пышет, с в е ч и г о р я т'". Та же загадка о богине-громовнице: 'на поле царинском (=небе) в дубу г р о б н и ц а, в гробе девица - о г о н ь в ы с е к а е т, сыру землю зажигает'".

48. См.: *Афанасьев I*, 661 и след., 679-680; В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, "Исследования в области славянских древностей", в: *ук. соч.*, 169.
49. См.: *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Конец XIX - начало XX века. Весенние праздники*, Москва 1977, 265 и след. (здесь же вскользь отмечается и связь Егория со льном). У Цветаевой Егорий как небесный громовец упоминается в "Царь-Девице" (Сип IV, 17): "В небесах Егорий Не разжег войны", что означает, также и по другим признакам, что речь здесь идет о предвесеннем периоде и что под "войной" подразумевается тут весенняя гроза, первый гром, открывающий землю или разбивающий подземное царство.
50. Здесь уместно обратить внимание на одну поразительную особенность Цветаевой - строгую и всегда последовательно выдержанную приуроченность ее фольклорных вещей определенным периодам годовой народной обрядности. Так, "Царь-Девица" со всей ее образностью целиком удерживается в рамках народных представлений связанных с периодом Средпостья или так называемой Смертельной Недели; "Сугробы", соответственно, - в рамках обрядности в период Масляницы; "Переулочки", написанные тут же после "Сугробов", однозначно соотносятся с весенней обрядностью, начиная с Юрьева дня (т.е. 23 апреля). Более того: некоторые вещи даже пишутся ею в соответствии с этим народным календарем - даты под стихотворениями цикла "Сугробы" совпадают с периодом Масляницы, "Переулочки" подписаны "апрелем", а большинство стихотворений с темой Благовещенья - либо "мартом" либо точной датой (ср. "В день Благовещенья..." - 23 марта 1916; Сип I, 209; "Канун Благовещенья..." - 24-25 марта 1916; Сип I, 210-211; "Закинув голову и опустив глаза..." - март 1918; Сип II, 20). С этой стороны 'народность' - не отчужденная от нее тематика, а как бы внутреннее ее свойство, Цветаева не пишет о обрядах, а самым своим писанием их соблюдает-исполняет (и поэтому тем более право она имела сказать о себе "Я сама народ" - см. примеч. 29).
51. См. статью "КОРАБЛЬ" в: *Даль II*, 161.
52. Ср. в "Черная как зрачок, как зрачок сосущая..." (9 августа 1916; Сип I, 244) из цикла "Бессонница": "Клича тебя, славословя тебя - я только Раковина, где еще не умолк океан" или в "Раковине" (31 июля 1923; Сип III, 89-90): "Из лепрозория лжи и зла Я тебя вызвала и взяла В зори! Из мертвого сна надгробный - В руки, вот в эти ладони, в обе, Раковинные - расти, будь тих: Жемчугом станешь в ладонях сих! [...] Спи! Застилая моря и земли Раковиною тебя объемлю". Кинограмма захваты-

вающей и превращающей в "жемчуг" (= душа, духовное начало и т. п.) раковины повсеместна у Цветаевой, но может выражаться по-разному: чрево, грудь, пещера, ладонь, обступающие горы, обтекающие остров реки, изгородь, обвивающийся плюц и т. д. В этом смысле она присутствует и в "Переулочках" (см. дальше мотивы "котлов", "ладони", "раны", "раззора") и в этом смысле исход заворачивания-превращения Героя очевиден уже теперь.

53. *Афанасьев I*, 354-358 и 361-363.

54. См. *Афанасьев I*, 352-353: "Первая часть слова - р а, по нашему мнению, стоит в родстве с санскр. ṛ (настоящ. arâmi - iṛe, proceedere), заключающим в себе понятия быстрого движения, равно прилагаяемого и к свету, и к текучей воде, к бегу коня и полету птицы; отсюда ара - быстрый, ар - вестник, arvan - конь и эпитет солнца, чешск. or - конь, литовск. arelis - орел, наше р е я т ь - летать и р и н у т ь - смертельно бросить; санскр. rî и зендск. rudh - течь, санскр. rud - плакать, р ы д а т ь, немецк. rinnen. Отсюда понятно, что Р а, древнейшее имя Волги, означает собственно: текучую воду, реку (rivus); сравни: сибирск. р а́ - г о р о к - холм, курган на роднике, арханг. р а́ д а - мокрое место в лесу. Таким образом р а д у г а первым своим словом соответствует немецкому Regen и означает водоносную, дождевую дугу". И еще ср. "Метафорический язык народных загадок называет 'раем' водные источники: 'два братца (=ведра) пошли в рай (вариант: в воду) купаться', что указывает на древнейшую связь рая с небесными дождевыми колодцами" (*Афанасьев II*, 134).

55. *Афанасьев I*, 662-663.

56. См., в частности, статью: Н.И. и С.М. ТОЛСТЫЕ, "Заметки по славянскому язычеству. 2: Вызывание дождя в Полесье", в: *Славянский и балканский фольклор. Генезис - Архаика - Традиции*, Москва 1978, 102-103 и след.

57. См. там же, 118.

58. Ср. по поводу льна и тканья в: Т.В. ЦИВЬЯН, "Повесть конопли": К мифологической интерпретации одного операционного текста", в: *Славянское и балканское языковедение. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста*, Москва 1977, 310: "Прядение, ткачество само по себе имеет глубокие мифологические и космогонические связи, например, представления о творении мира с помощью прядения нити человеческой жизни (старухи-Парки). В связи с этим переориентировка мифологемы о возрождении уничтоженного растения и превращения его с помощью комплекса культурных действий не в наркотический н а п и - т о к (принадлежащий мужчинам), а в п о л о т н о (принадлежащее женщинам), представляется достаточно оправданной". И 317 (в примечании 18): "Операционный текст 'Обработка льна' вошел в русскую традицию в виде хороводной песни 'Уж я сеяла, сеяла ленок', сопровождаемой пантомимой, изображающей все стадии обработки льна, перечисляемые в песне. см. еще загадку о льне, в основе которой также лежит операционный текст, который одновременно может быть интерпретирован в рамках расставаемой мифологемы как испытание или смерть/воскресение: 'Били меня, били, колотили, колотили, на ключ запирали, за стол сажали'".

Оппозиция "лен - шелка" имела бы здесь вид оппозиции 'зам-

кнутый цикл, т.е. воскресение=репродукция ↔ открытый континуум, т.е. умирание=воскресание=перевоплощение в качественно иную ипостась'.

59. См.: *Афанасьев II*, 772-773; G.JOBES, *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*, New York 1961, The Scarecrow Press Inc., "Hair: Combed out hair" (710).
60. См. комментарий в СиП IV, 368: "филистимлянка Далила покорила сердце Самсона и, пока он спал, обрезала ему волосы, в которых заключалась его сила (Кн. Судей, 16: 4 и далее)".
61. О тесном сходстве символизма гребня и ладьи см. статью "COMB", in: J.E.CIRLOT, *A Dictionary of Symbols*, Second Edition, Translated from the Spanish by Jack Sage, New York 1981, Philosophical Library, 61.
62. Вероятнее всего здесь имеет место возрастание духовного начала и выявление Ведуньей сущности Героя. "Ленок" здесь - 'волосы', которые в системе Цветаевой являют собой 'духовный аспект' (подробнее об этой связи см. в моем разборе "Магдалины"). А с другой стороны, возрастание 'подвластности' Ведунье: хотя все три члена одинаково соотносятся с представлением о 'громоносности', 'волосы' ("башка р у с а я" и затем "л е н о к") ближе к представлению о дождевых тучах и этим самым 'родственнее' сущности Ведуньи.
63. О представлении грозы в эротическом плане - как бракосочетания бога плодородия Громовника с землей или как брачного союза молниеносных духов с облачными женами см.: *Афанасьев I*, 283 и след., 328-330 и след.
64. Ср.: "С т у к о т и т ь, г у р к о т и т ь, я к с т о к о н е й б е ж и т ь' = гром; то же означают и следующие загадки: 'с и в о й ж е р е б е ц н а в с е ц а р - с т в о р ж е т', 'с и в о й ж е р е б е ц п о п о л ю р ж е т, а в е з д е с л ы ш н о'; следоват. грохот громовой тучи уподобляется ржанию и топоту бегущих коней. Особенно интересен вариант: 'к о б ы л а з а р ж е т н а т у р е ц к о й г о р е, ж е р е б е ц о т к л и к н е т с я н а с и о н с - к о й г о р е' = молния и гром [в примеч. 2: 'р ж е т ж е - р е б е ц н а к р у т о й г о р е, у с л ы ш а л а к о б ы л а в о с ы р о й з е м л е' = гром с дождем]. Громовой конь ржет на горах, потому что гора есть древнейшая метафора облака. [...] В старинном византийском романе, встречающемся в наших рукописях под названием 'Девгениева жития' упоминаются три волшебные коня, 'рекомые: В е т р е н и - ц а, Г р о м и М о л н и я'; в сказке об Иване Кручине выведены кони В е т е р и М о л н и я, которые так легки на ногу, что никто не в состоянии обогнать их; армянские сказки знают коня-вихря и коня-облако, а новогреческие коня-молнию". *Афанасьев I*, 612-613. У самой Цветаевой см. хотя бы в стихотворении "Синие версты..." (28 июня 1921; СиП II, 115) из цикла "Георгий":

Громокипящего
Славьте - Георгия!

[...]

Молниехвостого
Славьте - коня его!

65. На фольклорном уровне переименование Ведуньи "конем", равно как и переименование Героя "тур" (140) → "конь" (174 и потом 246) восходит к одному и тому же фонду народных зооморфных представлений громовой стихии быком (туром), конем и огненным змеем. Ср. в былине:

З р я в к а е т б у р к о п о т у р и н о м у ,
 О н ш и п п у с т и л п о з м е и н о м у -
 [...]

'Бурко [конь - Е.Ф.] зрявкает по туриному, а шип пускает по змеинному' - выражение, указывающее на сродство чудесного коня с зооморфическими представлениями громовой тучи быком (туром) и "змеем" (Афанасьев I, 616-617). На уровне собственно Цветаевской системы уравнение 'Ведунья - конь' дополнительно указывает на уравнение Ведуньи и Цветаевского Я (см. примеч. 4, 8 и параграфы 9.4. и 9.5.).

66. Интериоризация "Скачки" ("В гру—ди!" с, видимо, не случайным графическим 'размыканием' "груди"), а тем самым и "погони", формулу "Я же и конь, Я ж и погоня" позволяет читать как исконно Цветаевскую формулу 'ухода от себя же и гонки за собой же', где 'уход' означает отбрасывание мало-мальских материальных форм бытия и устремленность к ничем не выраженному Абсолюту (отсюда Цветаевские раздвоения), а 'гонка' - стремление слиться с собственной сущностью, которая может быть достигнута только на уровне Абсолюта (отсюда Цветаевские метаморфозы, построенные по принципу постепенного истончения плоти). Ср. в связи с этой проблемой финал "Поэмы воздуха" (СИП IV, 285-286: "Предел? - Осиль: В час, когда готический Храм нагонит шпиль Собственный - и вычислив Всё, - когорты числ! В час, когда готический Шпиль нагонит смысл Собственный...") и ее анализ в: М.Л. ГАСПАРОВ, "'Поэма воздуха' Марины Цветаевой: Опыт интерпретации", в: *ук. соч.*, 138-139.

67. Ср. в: Т.В. ЦИВЬЯН, "Категория видимого/невидимого: Балканские маргиналии", в: *ук. соч.*, 202: "Слепота принадлежит миру мертвых" и в примечании 5 (там же) о возможности "описывать др.-гр. Аид - нижний мир, царство мертвых, бог нижнего мира - двумя различительными признаками: не видящий, т.е. слепой, и невидимый, имеющий в свою очередь два смысла, 1) недоступный видению представителей иного, верхнего мира и 2) не имеющий вида, формы, 'безвидный', соответствующий хаосу (ср. библ. 'и земля была безвидна')". И далее, 206-207: "Однако более существенен принципиально иной вид зрения - то, что можно назвать *внутренним зрением*, связанным прежде всего с особым знанием (прорицаниями) [примеч. 13: В русском *прорицатель*, *предсказатель* отражен способ с о о б щ е н и я информации, в то время как *впровидец* - способ ее п о л у ч е н и я] и с творчеством. Такого рода внутреннее зрение предполагает внешнюю слепоту. [...]

Мотив внутреннее зрение=знание (значение совмещенное в д.-гр. οἶδα) приводит к теме преимущества внутреннего зрения перед внешним и отсюда - к преимуществу слепоты. К мотиву 'Слепота как наказание за проступок, компенсируемое обретением знания' см. на уровне сказочных сюжетов AT 613 II: The blinded by his companion man overhears a meeting of spirits of (b) animals and learns valuable secrets [примеч. 16: Ср. другой сюжет, где закрывание глаз ('намеренная слепота') при-

водит к 'отказу от знания', [...] *Bad Luck Cannot be Arrested: Rich man leaves money for poor, but latter closes eyes and fails to see it*]. Следующий шаг - внешнее зрение как помеха внутреннему зрению=знанию, и здесь наиболее яркий пример - "Царь Эдип", где отношение *слепота* → *внутреннее зрение/знание* впервые доведено до эксплицитного выражения: пока Эдип обладает внешним зрением, он слеп внутренне, т.е. не обладает знанием (которое есть у слепого Тиресия). Обретя знание, он ослепляет себя, осознав слепоту условием истинного знания и, в частности, самопознания".

68. Не исключено, что слова "розами увенчана" подразумевают античные поминальные обряды розалии (предположительно давшие названия славянским русалиям). О связи цветочной обрядности с погребальной см.: О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*, Москва 1978, 142.
69. Оно возможно потому, что Цветаевское 'движение' и есть 'изживание' ('истребление') материальных форм бытия (см. примеч. 66).
70. На событийном уровне это мотивируется событиями зимой, в феврале, и разъединяющей Я и Коня метелью. На семантическом - господством зимнего царства смерти ("Как рокот *Сорокоуста* Метель взмелась" - курсив мой, Е.Ф.), подчиняющего себе и громоносную стихию; ср. дальше о "гремящем ледоходе" как образе освобождающегося грома.
71. "Поле"-и в мифологических представлениях и у Цветаевой является собой локус смерти, равно как "бусы", 'держание за ручку' и т. п. знаменуют 'скованность-смерть'. Поэтому все эти акты совершаются "Не Музой" (предполагающей "бренные узы Родства" = 'гармонии'), а ее противоположностью, которая в системе Цветаевой гораздо ценнее, ибо ведет в смерть=истинное бытие. Добавим, что эта 'не-муза' архаичнее традиционных образов муз. См. *ук. соч.* Топорова "ΜΟΥΘΑΙ-'МУЗЫ'".
72. 'Крестить' в этом контексте явно означает 'налагать узы, связывать' и этим самым приобщать к смерти, конечно, в Цветаевском отрицательном понимании смерти=оформленного бытия; ср. примеч. 13.
73. Ср. рассуждения на тему воскресения в "Земных приметах" (1919; *Проза I*, 111-112): "'Воскреси его, потому что нам без него скучно!' - то же самое, что: 'Разбуди его, потому что мы без него не спим'... Разве это довод? - О, какое мертвое, плотское, чудовищное чудо! какое насилие над Лазарем и какое - страшнейшее - над собой!
- Лазарь, возвращающийся *оттуда*: мертвый к живым, и Орфей, спускающийся *туда*: живой - к мертвым... Разверстая яма и Елисейские поля. - Ах, ясно! - Лазарь *оттуда* мог принести только тлен: дух, в Жизнь воскресший, в жизнь не 'воскресает'. Орфей же из жизни ушел - в Жизнь. Без чужого веления: жаждой своей". Ср. еще эту же тему во втором стихотворении "Сугробов" (12 февраля 1922; *Сип II*, 161): "Не здесь, где связано, А там, где велено. Не здесь, где Лазари Бредут с постелею, [...] Здесь нету рученьки Тебе - моей. [...] Не здесь, где взыскано, Там, где отпущено, Где вся расплѣскана Измена дней. Где даже слов-то нет: - Тебе - моей..."

74. Ср. стихотворение "Прокрасться..." (14 мая 1923; Сип III, 76), темой которого является преодоление-отказ от поэтического (и всякого) творчества как 'сковывающего' и поэтому все еще разъединяющего с истинной сущностью Я и с абсолютном:

А может - лучшая потеха
Перстом Себастиана Баха
Органного не тронуть эха?
Распасться, не оставив праха

На урну...

И еще заметку "Точка зрения" в "Искусстве при свете совести" (1932; Проза I, 394): "По отношению к миру духовному - искусство есть некий физический мир духовного.

По отношению к миру физическому - искусство есть некий духовный мир физического".

75. См. статью "ПЕГАС" в: *Мифы народов мира*, т. 2, Москва 1982, 296.
76. Если исходить из "Поэмы воздуха", где Цветаевская концепция строения мироздания и концепция бытия выражена наиболее отчетливо, то можно сказать, что в мифе о Пегасе ее привлекает в первую очередь его возникновение из отсеченной головы, что уподобляет его само-бытной мысли, и близость к верховному божеству (Зевесу). См. анализ поэмы в: М.Л. ГАСПАРОВ, "'Поэма воздуха' Марины Цветаевой: Опыт интерпретации", в: *ук. соч.*, особенно 138-139.
77. См. статью "ГЕНИЙ" в: *Мифы народов мира*, т. 1, Москва 1980, 272. В связи с финальным стихом "Мой Гений!" бросается в глаза навязчивый мотив "куклы" в начале "На красном коне" ("О сломанной кукле Со мной не грустил"; "Бешеный всплеск маленьких рук В небо - и крик: - Кукла!"; "Крик. - Громовой удар. Вздымая куклу, как доспех, Встает, как сам Пожар"; "Я спас ее тебе, - разбей! Освободи Любовь!"; "Что это вдруг - рухнуло? - Нет, Это не мир - рухнул! То две руки - конному - вслед Девочка - без - куклы" - Сип IV, 155-156). "Кукла" тут, несомненно, двойник, дубликат Девочки-Я, и как всякий дворник - принадлежит к миру мертвых. В этом смысле в данной кукле соблазнительно было бы видеть античную, римскую, ларву, душу умершего. Не отсюда ли в финале образ "В черноте рва Лежу" и семантика 'взвива' "в лазурь", т.е. воскресения, после избавления от "куклы"? О соотношении 'ларвы - куклы' в римской культуре см.: О.М. ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*, Москва 1978, 40-42, 64, 132.
78. *Мифы народов мира*, т. 1, Москва 1980, 272 (статья "ГЕНИЙ").
79. "Пол" в системе Цветаевой - одна из существеннейших преград на пути Цветаевского Я к слиянию с абсолютной сущностью. Ср. стихотворение "Наяда" (1 августа 1928; Сип III, 139-141) и в этом контексте финал "Переулочков" (стихи 343-350). Заметим еще, что идеальные герои Цветаевой 'бесполо', что либо выражается при помощи их 'двуполости' (Царь-Девушка, Царевич, о котором говорится: "- Гляжу, гляжу, и невдомек: Девушка - где и где дружок? [...] А ну как зорче поглядим - И вовсе всё обман один, И вовсе над туманом - дым, Над жерувимом - серафим?" - Сип IV, 29-30), либо нейтрализуется 'родством' (всякие братства, сестры, брат и сестра) или специальной наузой

- "плащом". Некоторые наблюдения по поводу такой именно функции плаща у Цветаевой см. в: С.И.ЕЛЬНИЦКАЯ, "О некоторых чертах поэтического мира М. Цветаевой (IV)", в: *Wiener Slawistischer Almanach*, Band 11, Wien 1983, 302.
80. См. статью "HANGED MAN", in: J.E.CIRLOT, *A Dictionary of Symbols*, *op. cit.*, 138-139.
81. См. О.Г.ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*, ук. соч., 499; статья "HAIR" in: G.JOBES, *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*, *op. cit.*, 71 ("Red hair"); статья "HAIRS" in: J.E.CIRLOT, *A Dictionary of Symbols*, *op. cit.*, 135; *Афанасьев I*, 196. Во всех этих толкованиях показана также связь "рыжего цвета" с солнцем и молниями. Поэтому Цветаева вправе громоносных коней Ведуньи и ее "возжи"- 'молнии' называть "рыжими", но выбор именно этого названия позволяет ей активизировать и смысл 'соблазна' и 'коварства' (что явствует из употребления Цветаевой в других произведениях как слова "рыжий", так и отличных по смысловым оттенкам "золотой" или "русый").
82. "Царствица хлеб—ни!" (210) - опять же чистый Цветаевский акт питья, означающего приобщение к всерастворяющему мировому акватическому потоку, переход в блаженное растворенное состояние мирового потока (ср. в "Бессонница! Друг мой!" - май 1921; СиП II, 105: "Мир без вести пропал. - В нигде Затопленные берега. - Пей, ласточка моя! - На дне Растопленные жемчуга...", где "ласточка" и "жемчуга" одинаково означают 'душу', но с разным статусом у Цветаевой - если "ласточка" есть 'психея', то "жемчуг" родственен ее категории 'духа', как в уже цитированном стихотворении "Раковина" в примеч. 52). А в контексте мифологических и фольклорных отсылок поэмы позволительно здесь слышать отголосок весеннего обряда топления коней и сказочного купанья в кипящих котлах (ср.: *Афанасьев I*, 623-624).
83. См.: *Афанасьев III*, 215-218 и, в частности, на 217: "[...] слово ψυχή употреблялось в двойном смысле: душа и мотылек. Психею они изображали бабочкою и даже в человеческом олицетворении надеяли ее легкими и прозрачными крыльями этого насекомого. Смерть греки представляли с погасшим факелом и венком, на котором сидела бабочка: факел означал угасшую жизнь, а бабочка - душу, покинувшую тело. В древние времена на гробницах изображалась бабочка, как эмблема воскресения в новую жизнь. По рассказам новых греков, души усопших в течении сорока дней после Воскресения Христова носятся над цветущими полями в виде бабочек ...". У самой Цветаевой ср. "Окно" (5 мая 1923; СиП III, 74):

Атлантским и сладостным
 Дыханьем весны -
 Огромною бабочкой
 Мой занавес - и -
 Вдвою индусскою
 В жерло златоустое,
 Наядою сонною
 В моря законные...

По свидетельству комментаторов, в рукописи это стихотворение озаглавлено "Занавес" с подзаголовком "Вдох и выдох" (СиП III,

453). "Весна", "окно", "занавес", 'костер'="жерло златоустое", "моря законные" и "бабочка" - все это знаки Цветаевского 'воскресения души', ее выхода в запредельное, вечное.

84. Ср. хотя бы в "Короткие крылья волос я помню..." (Декабрь 1920; Сип II, 44) из цикла "Плащ": "- Стой! Жилы не могут! Коготь Режет живую плоть! Господь, ко мне!... То на одной сру-не Эюд Паганини"; в "Сон" (24 ноября 1924; Сип III, 114): "Тело, что все свои двери заперло - Тщетно! - уж ядра поют вдоль жил"; "Приметы" (29 ноября 1924; Сип III, 115): "Я любовь узнаю по жиле, Всего тела вдоль Стонущей. [...] Я любовь узнаю по срыву Самых верных струн Горловых".
85. См. примеч. 58.
86. О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*, ук. соч., 78.
87. *Афанасьев I*, 19-20. Ср. в "Царь-Девине", где соотнесенная с Солнцем и громоносными небесами Царь-Девине, уподобленная к тому Перунову дубу, плачет именно смолой, тут же переименованной в "Дар души ее" (Сип IV, 54-55):

Молча, молча,
Как сквозь толщу
Каменной коры древесной,
Из очей ее разверстых -
Слезы крупные, янтарные,
Непарные.

Не бывало, чтоб смолою
Плакал дуб!
[...]

Сок преценный, янтаревого,
Дар души ее суровой,
Лейся в песок!

На кафтан его причастный,
Лик безгласный - кровью красной
Капая, смола!

Кровью на немую льдину...
- Растопись слезой, гордыня,
Камень-скала!

88. См.: *Афанасьев I*, 542-546 и *Афанасьев III*, 128-130. Ср. у Цветаевой "Да будет день! - и тусклый день туманный Как саван пал над мертвою водой" (1917; Сип II, 200) из цикла "Князь тьмы".
89. См.: *Афанасьев I*, 40 и *Афанасьев III*, 275-277; попутно папомним высокую частотность "ткани", "полотна" у Цветаевой как определения пространства, пути, как правило наделяемых тогда смыслом насильного разъединения-смерти.
90. *Афанасьев III*, 277.
91. См.: *Афанасьев III*, 359 и след.
92. См.: Т.В.ЦИВЬЯН, "'Повесть конопли': К мифологической интерпретации одного операционного текста", в: ук. соч., 307-311 и след.

93. См.: О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ, "Мотивы" [глава из книги *Поэтика сюжета и жанра*, Ленинград 1927, 247-255], в: *Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ*, Составители Дьюла Кирай и Арпад Ковач, Budapest 1982, 682: "Образ 'внезапной гибели' и 'внезапного оживания' передается в обычной формуле исчезновений и появлений; то, что солярная ветвь транскрибирует метафорой 'поединка' и 'преследований' врага, то здесь понимается как 'поиски'. Эта черта очень любопытна; и там и тут фаза смерти изображается, - я уже говорила об этом, - в виде дословного хождения, прохождения: нужно 'пройти' страну смерти, 'пространствовать' сквозь нее, 'исколесить'; 'мертвый' - это путник, странник; смерть - 'гостиница', широко принимающая гостей-пришельцев; она 'гостеприимна' и 'широкодверна'". См. еще по этому поводу в: О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*, ук. соч., 65-66, 159, 547. Ср. у Цветаевой в уже цитированном стихотворении из цикла "Бессонница": "Нынче я гость небесный В стране твоей. Я видела бессонницу леса И сон полей", где Я - покинувшая свое тело, а "лес" и "поле" - мифологические пространства смерти.
94. Такое понимание "соли" имеется и в "Кто создан из камня, кто создан из глины..." (23 мая 1920; СИП II, 286): "Меня - видишь кудри беспутные эти? - Земною не сделаешь солью. Дробясь о гранитные ваши колена, Я с каждой волной - воскресаю!", где наличие 'дробления' (напоминающего о 'сыпучести' "соли") и 'воскресания' вписывает в "соль" представление как об окончательном 'продукте' ("сделаешь"), не предполагающем уже никаких изменений, т.е. обезжизненном.
95. Ср. главу "ФИЛЬТР" в: М.Л.ГАСПАРОВ, "'Поэма воздуха' Марины Цветаевой: Опыт интерпретации", в: ук. соч., 135.
96. Ср. аналогичную траекторию пути Я в "Быть голубкой его орлиной!..." (28 апреля 1921; СИП II, 102) из цикла "Марина":

Сальных карт захватив колоду,
Ногу в стремя! - сквозь огонь и воду!
Где верхом - где ползком - где вплавь!

Тростником - ивняком - болотом,
А где конь не берет, - там летом,
Все ветра полонивши в плащ!

[...]

Гул кремлевских гостей незваных.
Если имя твое - Басманов,
Отстранись. - Уступи любви!

Распахнула платок нагрудный.
- Руки настезь! - Чтоб в день свой судный
Не в басмановской встал крови.

В своих собственных пределах такой путь соотносится с моделью макрокосма (подобно фольклорной модели выражаемой, например, водой /рыбой, волком, конем и птицами, под которыми подразумевается 'низ' или 'подземное царство', земной промежуточный уровень и 'верх' или 'небесное царство'), и часто Цветаевский сюжет на этом останавливается. Но эта картина - лишь часть истинного Цветаевского макрокосма, она соотносится только со срединным уровнем ее мира. Метаморфозы на этом уровне значат только 'экстаз' Я, т.е. приближение Я к пределу земной

формы, за которым открывается возможность настоящего 'возрождения' или 'воскресения'. Поэтому, воспаря вверх, Цветаевское Я приближается к 'спуску' - 'смерти' (ср. "С этой горы, как с крыши Мира, где в небо спуск" - 30 августа 1923; Сип III, 96), после которого начинается восхождение 'ввысь', т.е. к Абсолюту. Наиболее лаконично эта модель выражена у Цветаевой 'заглавиями' отдельных частей "Эпитафии" (из сборника 1910 года "Вечерний альбом" - Сип I, 49): "На земле" - "В земле" "Над землей" (которую следовало бы еще дополнить предваряющей стадией типа 'Пред землей' или 'До земли', учитывая, например, уже отмечавшееся стихотворение "Сивилла - младенцу" и ему подобные).

Цветаевский сюжет может, конечно, остановиться в конце любой из этих стадий (в действительности же он чаще всего обрывается на второй - у исхода фазы "На земле"), но он заведомо не полный и поэтому всегда может быть продолжен. Однако в читательском восприятии ожидание продолжения не возникает, отсюда впечатление 'нескольких' финалов во многих произведениях Цветаевой (самый яркий пример, кроме "Переулочков", - "Поэма воздуха", где каждый очередной этап 'восхождения' замыкается лексемой означающей 'пресекновение': "Землеотпущение", "Землеотлучение", "Землеотсечение", "Кончен", "Предел?" - Сип IV, 282, 283, 285) и как бы нескольких начал (типа "Смерть, где всё с азов, Заново..." в "Поэме воздуха" - Сип IV, 281). На глубинном уровне это явление объясняется резкой качественной меной как ипостасей Я, так и проходимых сфер мироздания.

97. М.О.ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*, ук. соч., 66.
98. *Там же*, 547.
99. М.Л.ГАСПАРОВ, "Поэма воздуха Марины Цветаевой: Опыт интерпретации", в: ук. соч., 138: "[...] бог цветаевской теологии противоположен христианскому (Цветаева сказала бы: церковному) богу: последний - абсолютное бытие, где нет времени, движения, изменения; цветаевский - абсолютное становление, движение, изменение, ускользание. (Так же изображалась Артемида в "Федре" - "в опережающем тело беге"). Если церковный бог - Сущий, то цветаевский - не-сущий: первый - бесконечная статика, второй - бесконечная динамика".
100. Определяя наиболее интенсивную форму бытия на срединном уровне Цветаевской модели мира, гора знаменует одновременно предел 'этой' жизни, ее 'смерть', почему она часто определяется как 'спуск' (см. примеч. 96), с одной стороны, а с другой - возникает на очередном этапе сызнова, как требование качественного перерождения, как испытание 'духа'.
101. Ср. еще стихотворение "Бесупречен и горд..." (13 августа 1918; Сип II, 232):

Бесупречен и горд
В небо поднятый лоб.
Непонятен мне греб,
И не страшен мне гроб.

Меж вельмож и рабов,
Меж горбов и гербов,
Землю роющих лбов -
Я - из рода дубов.

Тут "гроб" включен в более богатый ряд оппозиций и эквиваленций. В одном отношении он приравнивается "гробу" как пределу мнимой 'эволюции' косной материальности (см. примеч. 94), в другом - "рабам" как признак отсутствия 'духа, своеволия', в третьем - "лбам" (данным тут во множественном числе) как 'тупости, безмыслия'. Оппозиция ему - "лоб" как символ интеллекта, мысли и 'гордость' как признак 'духа'. Поэтому и в "переулочках" нельзя исключить наличия в "горбах" 'духовной' и 'интеллектуальной' уродливости (ср. неоднократное упоминание в поэме "башки", "головы" и потом "лба" по отношению к Герою и "лба" по отношению к Ведунье, о чем ниже).

102. Сама по себе 'старость' в поэме не упоминается. И, думается, по следующей причине. На мифологическом уровне старость прямым образом соотнесена с царством мертвых и с присущей этому царству 'мудростью'. У самой Цветаевой мотив старости именно так и решается; ср. о Сивилле "выбывшая из живых" ("Сивилла: выжжена, сивилла: ствол..." - 5 августа 1922; Сип III, 24) и хотя бы "Скоро уж из ласточек - в колдуньи! Молодость! Простимся накануне..." (7 ноября 1921; Сип II, 136). Иначе говоря, старость у Цветаевой интеллектуалистична и 'потусторонняя', что противоречило бы семантике ее "горбов" (см. примеч. 101).
103. Ср.: "От бесконечной динамики - вторая черта цветаевского бога - его интеллектуалистичность. Чувства неспособны охватить бесконечность, мысль способна; чувства неспособны меняться бесконечно, мысль же есть именно бесконечное движение. Поэтому в стихотворении "Бог" сказано: "в чувств оседлой распутице он - седой ледоход", а в поэме: "не в день, а исподволь Бог [сквозит?] сквозь дичь и глушь чувств". Начиналась поэма оголением души от "прослойки чувств", а "державой" бога оказывались "мыслители"; кончается поэма оголением мысли от души, "царство душ" остается по сю сторону тверди, а по ту - "полное владычество лба", голова с гермесовыми крыльями, несущими в бесконечность. Голова сбрасывает плечи, как шпиль сбрасывает храм ("Бог из церкви воскрес!..." "дням", "веку", а сам стрелю из лука (готического?) летит в вечность". М.Л. ГАСПАРОВ, "'Поэма воздуха' Марины Цветаевой: Опыт интерпретации", в: *ук. соч.*, 138-139. Упорное упоминание "башки" Героя в "Переулочках" указывает в этом контексте на его потенциальную, но еще ущербную ("зелена башка"), неудовлетворительную интеллектуальность, и не исключено, что дальше сюжет ('колдовство' Ведуньи) разовьется как извлечение (выявление) именно этого аспекта Героя (имея черты Громовника он совершенно естественно может являть в себе и 'гром-Логос').
104. См.: *Даль II*, 233, статья "ЛАДОНЬ" и приводимый там пример: "По ладони озера рябь пробежала". Приписываемая "ладони" "глубина" может мотивироваться у Цветаевой постоянным ее мотивом захватывающей раковины (ср. в цитированном стихотворении "Раковина": "В руки, вот в эти ладони, в обе - Раковинные - расти, будь тих: Жемчугом станешь в ладонях сих!" в примеч. 52).
105. См. статью "ЗАБИРАТЬ" в: *Даль I*, 552.

106. Ср. стихотворение "Я - страница твоему перу..." (10 июля 1918; Сип II, 226):

Я - страница твоему перу.
 Всё приму. Я белая страница.
 Я - хранитель твоему добру:
 Возращу и возвращу сторицей.

Я- деревня, черная земля.
 Ты мне - луч и дождевая влага.
 Ты - Господь и Господин, а я -
 Чернозем - и белая бумага!

Эквиваленция "земля, чернозем - бумага" сообщает 'возрождению' творческий, одухотворяющий характер (вместо пассивной репродукции и умножения, если бы речь шла только о "земле-черноземе"), качественно меняющий 'засеянное' ('семена' или 'Слово Господне') в 'поэтическое'. Частичный разбор этого текста см. в: Е.Г.ЭТКИНД, "Опыт о местоимении в системе поэтической речи", в: *Поэтика и стилистика русской литературы*, Ленинград 1971, 406-407.

107. Ср. "Сок лотоса" (23 июля 1923; Сип III, 132) или его вариант "Из папоротников, уводей..." (Июль 1923; Сип III, 219), где галлюциногенный напиток очень близок более частым у Цветаевой напиткам 'из моря и зорь' и подобен ее "царстввицу" (стих 210) и где его действие двойко: ведет к "забвению вещей", "наводит сон" и приобщает к мировому потоку ("Божественно и детски-гол Лоб - сквозь тропическую темень").
108. Хотя 'до-тварное' может у нее расцениваться как 'не одухотворенное' и поэтому требующее творческой 'обработки' и 'испытания' на промежуточном - земном - уровне мироздания. Ср. уже отмечавшуюся оппозицию в формуле "влажен Ил, бессмертье - сухо" ("Поэма воздуха", Сип IV, 283) в примеч 46.
109. О связи кузнеца, кузнечного дела с 'мудростью', но и 'колдовством', 'коварством' и этим самым с 'обманом', 'мнимостью' см. в: В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, *Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов*, Москва 1974, 158-160. (Ср. у Цветаевой в "Царь-Девице" (Сип IV, 40): "Так из кухоньки - да в кузню: Кто-то молот взявши в руки, Из стекла кует союзы, Из свинца кует разлуки").
110. В определенном смысле это была бы сфера, подобная библейской, где "ничего уже не будет", а только "престол Бога и Агнца" (*Откровение*, 22: 3-5).
111. О выковывывании кузнецом "языка, речи" (славы) и о свадебном величании см. в: В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, *Исследования в области славянских древностей, ук. соч.*, 161-162.
112. Ср. в "Емче органа и звонче бубна..." (23 декабря 1924; Сип III, 118-119): "Ох, когда трудно, и ах, когда чудно, А не даётся - эх! [...] Ах: разрывающееся сердце, Слог, на котором мрут. Ах, это занавес - вдруг - разверстый. Ох: ломовой хомут. [...] Неодолимые возгласы плоти: Ох! - эх! - ах!"; или в: "Вот опять окно..." (23 декабря 1916; Сип I, 248): "Крик разлук и встреч Ты, окно в ночи! Может сотни свеч, Может, три свечи...", где сочетание "окна" как 'проема' в потусто-

ронный мир, с "криком" как "возгласом плоти" и неопределенность происходящего (то ли 'пир' - "сотни свеч", то ли 'поминки - три свечи) строит картину обесцененного мира. Добавим еще, что антитезисом "крика" является у Цветаевой "голос", как носитель 'слова' и 'Слова', т.е. Логоса (ср. в "Закинув голову и опустив глаза..." - март 1918; СИП II, 20: "А голос, голубем покинув грудь, В червонном куполе обводит круг").

113. См. статьи "FOOT", "SHOES", "WINGS", in: J.E.CIRLOT, *A Dictionary of Symbols*, op. cit., 111, 295-296, 374-375.
114. Ср. в "Прокрасться..." (14 мая 1923; СИП III, 76): "А может, лучшая победа Над временем и тяготеньем - Пройти, чтоб не оставить следа, Пройти, чтоб не оставить тени На стенах...".
115. В связи с этим небезынтересно отметить, что некоторые персонажи Цветаевой (те, с заведомо идеальным потенциалом) так или иначе 'оторваны' от земли - им полагаются либо заместители, либо же они локализованы на играющих роль 'изоляторов' сооружениях (в роде кроваточки, лесенок и лодки в случае Царевича из "Царь-Девицы"); и наоборот, персонажи хтонического ряда подчеркнута связаны с землей и полом (так о Царе в "Царь-Девице" сказано: "Сидит Царь в нутре земном" - СИП IV, 35; Мачеха-Царица в сцене брачной пляски показана 'разувавающейся': "- Скидывай босовики! Босая пляши! Эй, топ, босовичок! Эй, скок, босовичок! Наших босых ног - Не белей снежок!" и "Аж пол подметает - космами!" - СИП IV, 63 и 67). По всей вероятности такая же 'защитная' функция содержится и в захватывающей Цветаевской "раковине" со всеми ее вариантами (см. примеч. 52).
116. См.: Б.А.УСПЕНСКИЙ, *Филологические разискания в области славянских древностей*, ук. соч., 37, 78; В.Я.ПРОПП, *Исторические корни волшебной сказки*, Ленинград 1946, 268-279. Ср. наличие этого мотива в "Царь-Девице": "Белый стан с шнуровочкой, Да красный кушак. - Что за круг меж бровочек, Кумашный пятак?" (СИП IV, 47), где причастность к мертвому царству повторена еще и в "шнуровочке" (см. примеч. 13) и в "пятаке". О монете как потустороннем двойнике см.: О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*, ук. соч., 66-67, 133, а у Цветаевой см. в четвертом стихотворении цикла "Стихов о Москве": "- Остужены чужими пятаками - Мои глаза, подвижные как пламя. И - двойника надулавший двойник - Сквозь легкое лицо проступит лик" (11 апреля 1916, 1-ый день Пасхи; СИП I, 216).
117. См. примеч. 115. Ср. также стихотворение "Прокрасться..." (СИП III, 76), где "победа Над временем и тяготеньем" осуществляется также и при помощи отчуждаемости от речи-языка в последовательности: "победа" - "потеха" - "обман", т.е. при помощи расторжения связи между планом выражения и планом содержания. Мой более подробный анализ этого стихотворения в печати (*Slavica Hierosolymitana*).
118. О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*, ук. соч., 133. Такое понимание дара позволяет полнее понять второе стихотворение триптиха "Магдалина" и слова Христа "- Магдалина! Магдалина! Не издаривайся так!": теперь она уже не только "сестра", но и некий 'дубликат' Христа. Тогда понятнее ста-

новится перевод взгляда—"эрака" Христа "В красную сухую глину" как указание Магдалине ее настоящей миссии (Сип III, 95; см., также мой разбор этого триптиха).

119. 'Дару' противостоит у Цветаевой 'торговля' как мена - размен=потеря сущности 'продающего'. Подробнее об этом см. в моем разборе "Магдалины". Кроме того ср. 'купеческий' мотив в "Царь-Девиге" или мотив базара в "Поэме горы".
120. Акт еды равносильен жертвоприношению и дару. Дарующему он дает право на одариваемое и принимающее дар божество. См.: О. М. ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*, 138-140; Э. А. РИКМАН, "Место даров и жертв в календарной обрядности", в: *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев*, Москва 1983, 174. В этом свете понятнее опасность "улещений" Ведуньи и предупреждения "голубей" "Про яства - не ести, Орешки - не грызти". в стихах 49-52 и 61-65, а также последовательность стихов "Богу жертву кадит, С дуба требует" (7-8), так как после возложения жертвы и ее приятия божеством осуществляется право владения этим божеством. То же имеет место и здесь: "Дарственными - Душу насыть!" (329-330) и в очередном (331) "Милый, растрать!".
121. Но здесь со всей очевидностью речь идет не о завладении 'душой' Героя а его 'духом'. Ср. различие у самой Цветаевой в главке "Точка зрения" из "Искусства при свете совести" (*Проза I*, 395): "Так же и душа, которую бытовик полагает верхом духовности, для человека духа - почти плоть. Уподобление с искусством не случайное, ибо стихи - то, с чего глаз не свожу, говоря искусство - все событие стихов - от наития поэта до восприятия читателя - целиком происходит в душе, этом первом, самом низком небе духа". О традиции различения "души" и "духа" в русской литературе см.: М. Ф. МУРЬЯНОВ, "Золото в лазури", в: *Проблемы структурной лингвистики 1981*, Москва 1983, 273 и след. С этой точки зрения весьма понятен вторичный материальный аспект, появляющийся здесь в грубом "пуховике" (319) и в "сапогах" (325), а также наличие 'последнего возгласа плоти' в "крике" (уподобленном "камню", 321-322). Ср. еще градацию в "Поэме воздуха" от "каменного мешка" плоти до "газового мешка" души и высвобождение из них духа, а потом мысли. См.: М. Л. ГАСПАРОВ, "'Поэма воздуха' Марины Цветаевой: Опыт интерпретации", в: *ук. соч.*, 139.
122. Э. А. РИКМАН, "Место даров и жертв в календарной обрядности", в: *ук. соч.*, 173 (и там же ссылки на Тэйлора, Леви-Брюля, Мосса, Веселовского).
123. "Самый обмен подарками в быту имеет свое строгое приурочение: он совершается в день рождения, в день брака, в день смерти, в день нового года и т. д. - в те дни, которые соответствуют семантике самого 'обмена' и самого 'подарка'". О. М. ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*, *ук. соч.*, 133; см. также наблюдения над календарной приуроченностью дарений в статье: Э. А. РИКМАН, "Место даров и жертв в календарной обрядности", в: *ук. соч.*, 176 и др.
124. Здесь уместно обратить внимание на факт, что Цветаевская 'ложь' (или 'фальшь') не имеют характера коммуникативного акта со сдвинутой референцией и разрывом между планом выра-

жения и планом содержания. Такая 'ложь' называется у Цветаевой 'обманом' и встречается крайне редко (один из немногих примеров - стихотворение "Прокрасться...", но там "обман" несет защитную функцию, является способом преодоления детерминантов земного бытия). Цветаевские 'ложь' и 'фальшь' - исконные свойства плана выражения и означают нетождество с чистым планом содержания. Поэтому и возможны у нее такие оксюмороны, как в следующем стихотворении (12 декабря 1923; Сип III, 133-134):

Ты, меня любивший фальшью
Истины - и правдой лжи,
Ты, меня любивший - дальше
Некуда! - За рубежи!

Ты, меня любивший дольше
Времени. - Десницы взмах:
Ты меня не любишь больше:
Истина в пяти словах.

Любовь, даже наиболее истинная и интенсивная ("дальше Некуда!"), - все-таки 'лжива', ибо предполагает обособленность любящего. Снятие же обособленности знаменует конец любви. Поэтому у Цветаевой любовь никогда не осуществляется, она в этом смысле трагична, но, с другой стороны, - она является одним из способов (путей) самоотождествления.

125. Равенство, а не тождество, под видом, например, братства или родства выбирается Цветаевой, по всей вероятности, как нейтрализатор различительных признаков, а не как их устрани- тель: существенно не столько отсутствие различительных при- знаков, сколько лишение их их детерминирующего характера (что при ином выборе могло бы быть менее ощутимо).
126. Эта шкала покоится в основе многих лирических сюжетов Цвета- евой, особенно любовных, которые кульминируют не в точке 'брак', а в точке 'смерть' (типа "Предсмертного ложа свадеб- ного" - см. "Что, Муза моя? Жива ли еще?..." 15 января 1925; Сип III, 124). Брак, образующий социальные роли "мужа" и "жены", - в системе Цветаевой принципиально отвергается.
127. По сути дела это бы был возврат в первоначальное состояние, как в стихотворении "Сивилла - младенцу" (17 мая 1923; Сип III, 25-26) из цикла "Сивилла": "Ты духом был, ты прахом стал. [...] Смерть, маленький, не спать, а встать, Не спать, а вспять. [...] Восстанье в день".
128. См. статьи "СЕЯТЬ", "ЖАТВА", "ПЯТИДЕСЯТНИЦА", "СЕДМИЦА", "ХАРИЗМЫ", "ДУХ", "ДУША" в: *Словарь библейского богословия*, под редакцией Ксавье Леон-Дюфура и др., Брюссель 1974, Из- дательство Жизнь с Богом, колонки 1028-1031, 338-340, 958-962, 1023-1024, 1199-1203, 300-312, 313-317.
129. Там же, кол. 1024 (статья "СЕДМИЦА /НЕДЕЛЯ/").
130. Там же, кол. 256 (статья "ДАР"; ср. еще статьи "БЛАГОДАТЬ, МИЛОСТЬ", кол. 53-58 и "БЛАГОДАРЕНИЕ", кол. 50-53). Этот смысл дара легко читается в триптихе "Магдалина" (Сип III, 94-95), в последовательности 'расточительность - распрода- жа - опознание в безымянном ТЫ ЕГО-Христа - одаривание ма- стями - издаривание-исструение' (детальнее об этом см. в моем разборе "Магдалины").

131. См.: М.Л.ГАСПАРОВ, " 'Поэма воздуха' Марины Цветаевой: Опыт интерпретации", в: *ук. соч.*, 139 (§ 33: "Христос. Амфион. Орфей").
132. См.: В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, "Славянские языковые моделирующие семиотические системы", в: *ук. соч.*, 129, 135. В частности, авторы говорят также о представлении весны птицей вообще, о связи птицы-весны с понятием и р ь я или рая и отмечают эквивалентность птичьих и звериных (коровы, быка, свиньи) образов как образов весны и солнца. В этом контексте соотнесенность Ведуньи в начале поэмы с раем, а в финале с жаворонком оказывается абсолютно последовательной. Та же народная система выдерживается и в случае упоминания в финале поэмы тура-'быка'. О жаворонке как символе весны см. также в: *Афанасьев I*, 663-664.
133. Ср. еще стихотворение "Не любовь, а лихорадка!..." (20 ноября 1918; СиП II, 241) из цикла "Комедьянт", где "лихорадка" постепенно подменяется "лицемерием" и "лицедейством", все более 'удаляясь' от "любви" ("Не любовь, а лицемерие, Лицедейство - не любовь!"), и в финале подлежит переводу в "стихи" (ср. примеч. 32).
134. Ср. хотя бы уже не раз здесь упоминавшиеся "Не чернокожница! В белой книге...", "Скоро уж из ласточек - в колдуньи!..." и др. Само собой разумеется, однако, что тогда Я или персонаж ставится в особое положение, отключающее его от мира сего.
135. Ср., например, "Имя твое - птица в руке...", где заанаграммировано и имя 'Блок' и имя 'Бог'; "Магдалина", где имеет место отождествление Я с обоготворенной Магдалиной; "Я - страница твоему перу...", где Я - "хранитель" и 'взрачиватель' посевов Господних (в том числе и Слова).
136. В связи с этим интересно отметить стихотворение "Необычайная она! Сверх сил!..." (5 декабря 1921; СиП II, 141), где Благая Весть не поддается воспроизведению (даже Ангелом), а понимание смысла Вести дано как "звон Такой ликующей..." и затем "тишь Такая...". В этом контексте "голос" становится всего лишь неким промежуточным состоянием Логоса (уже не артикулируемым, но еще звучащим).
137. См. статьи "ВЫЦАТЬ" и "ЖАВОРОНОК" в: *Даль I*, 336 и 524. Возможно, что Цветаевская связь жаворонка с Благой Вестью (как в стихотворении "В сокровищницу...") навеяна народными представлениями о развязывании птичьих языков в день Благовещенья. Ср. статью: М.Я.САЛМАНОВИЧ, "Румыны", в: *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Конец XIX - начало XX в. Весенние праздники*, Москва 1977, 302.
138. Ср. связь ласточки-психеи с понятием страсти и любви в "Не самозванка - я пришла домой..." (апрель 1918; СиП II, 21): "Я - страсть твоя, воскресный отдых твой, Твой день седьмой, твое седьмое небо. [...] - Возлюбленный! - Ужель не узнаешь? Я ласточка твоя - Психея!" и противопоставление (или точнее: эволюцию) 'ласточка как молодость-беззаботность — колдунья как зрелое умудренное состояние' в "Скоро уж из ласточек - в колдуньи!..." (7 ноября 1921; СиП II, 136). Если учесть датировку "Переулочков" - "Апрель 1922 г." - и соотнесенность

многих Цветаевских вещей с народной календарной обрядностью (о чем уже упоминалось в примеч. 50), то небезынтересно отметить, что апрель 1922 года был особо насыщен народными празднествами: 3-го апреля - Пасха, 23-го - Юрьев день и 22-го мая - Пятидесятница (по старому стилю; по новому же два основных весенних праздника приходились на одну и ту же неделю: Пасха 16-го апреля, а Юрьев день в следующее воскресенье, т.е. 23-го апреля, но с сильно отодвинутой Пятидесятницей - на 4-е июня).

139. Ср. в стихотворении "Над синеморскою лоханью..." (12 декабря 1921; СиП II, 142): "Объятие, когла руки и ноги И тело - не при чем. Ресни—ца—ми сброшенный вызов: Вырвалась! Догоняй! Из рук любовниковых — ризы Высвобожденный край. И пропастью в груди (что нужды В сем: косное грудь в грудь?) Архангельской двуострой дружбы Обморочная круть". Этот контекст позволяет усматривать в заклятии Героя Ведуньей освобождение от него и от божественного обольщенья (см. об этом в 13. 6.).
140. См. статью "UNICORN" in: J.E.CIRLOT, *A Dictionary of Symbols*, *op. cit.*, 357-358.
141. C.G.JUNG, "Psychology and Alchemy", in: *Collected Works 12*, London 1953.
142. О представлении грома и молний небесной трубой и рогом см. в: *Афанасьев I*, 679-680, 762; *Афанасьев II*, 347; *Афанасьев III*, 757.
143. Цит. по: *Афанасьев I*, 616. Об эквиваленции коня и тура см. еще там же, 616-617, 653-666.
144. Цит. по: В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, *Исследования в области славянских древностей*, *ук. соч.*, 169. См. еще: В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, "Славянские языковые моделирующие семиотические системы", в: *ук. соч.*, 132, где обсуждается представление турицы "с к о н с к о й головой и ногами, похожими на п т и ч ь и".
145. Если настаивать на связи финала с периодом Пятидесятницы, то тогда здесь можно было бы усматривать летний переломный момент в восхождении солнца, с которого оно начинает 'умирать', а перевес одерживают силы противника Громовержца. В пределах же чисто Цветаевской поэтической системы здесь имело бы место преодоление самого последнего "соблазна земли" (см. в 13.6.), являющего собой 'притяжение к земле', способность 'воскресать-облекаться' в земные формы, на что указывало бы упоминание "рева" (368: "Ревы, заклят") и 'вещевременника' - "жаворонка". Ср.: "Некогда голос был связан с жертвоприношением: он умирал и оживал в актах разрывания и еды. Впоследствии всякая 'весть', всякое 'провозглашение', 'глас', 'голос', речевое звучание связываются с 'жизнью' тотема. Вестники 'провозглашают' смерть и оживание растерзанного зверя, словесно дублируя этот акт. В храмовой обрядности функция вестника - у жреца, провозглашающего в религиях умирающего и воскресающего бога о гибели и об оживании божества". О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*, *ук. соч.*, 138. Слова "Взор туп" (369) в контексте "Прямо в очи глядят, - не застытся В переулочках тех Игнатьевских!" (55-56) можно читать как признак 'слепоты', которая

в сочетании с 'ревом' осмыслялась бы как признак 'творческого, поэтического', тоже являющегося в системе Цветаевской препятствием, ограничением на пути в бесконечность и поэтому подлежащего радикальному преодолению.

146. См.: О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Миф и литература древности*, ук. соч., 69-70. Ср. рассуждения самой Цветаевой в "Земных приметах" (1919; *Проза I*, 115-116):

"Я хочу в тебе уничтожиться, то есть я хочу быть тобой. Но тебя уже в тебе нет, ты уже целиком во мне. Пропадаю в собственной груди (тебе). Я не могу пропасть в твоей груди, потому что там тебя нет. Но, может быть, я там есть? (Взаимная любовь. Души поменялись домами). Нет, и меня там нет. Там ничего нет. Меня же нигде нет. Есть моя грудь - и ты. Я тебя люблю тобой.

Захват? Да. Но лучше, чем товарообмен.

Ну, а взаимная любовь? (Товарообмен). Единовременный и перекрестный захват (отдача). Два пропада: души X в собственной груди, где Z, и души Z - в собственной груди, где X.

Но раз я в тебе живу, я не пропала! Но раз ты во мне живешь, ты не пропал! Это бытие в любимом, это "я в тебе и ты во мне", это все-таки я и ты, это не двое стали одним. Двое стали одним - небытие. Я говорила о небытии в любимом.

... Когда уже ничего не мое - все мое! Это прямой дорогой подводит нас к смерти: физической смерти любимого. Только не смешивайте с ревностью! "Не будь" ревности - от нищеты и страха. ("Раз в гробу, то уже нет соперников!") Для захвата ни соперников, ни гроба: "не будь" захвата - это последний отказ, дающий последнюю власть".

147. J.G.FRAZER, *The Golden Bough*, London 1911-1915 (Chapter "The Sympathetic Magic").

148. Ср. эквивалентность "зова", "пожара в груди" и "Рога" в стихотворении "Роландов рог" (март 1921; СиП II, 298):

Стою и шлю, закаменев от взлету,
Сей громкий зов в небесные пустоты.

И сей пожар в груди тому залог,
Что некий Карл тебя услышит, Рог!

149. См. статью "TAURUS" in: J.E.CIRLOT, *A Dictionary of Symbols*, op. cit., 331-332.

150. См. примеч. 28 и в былине:

А и третьей-то мудрости учился Волх
Обертываться гнедъм туром - золотые рога.

Цит. по: В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, "Славянские моделирующие семиотические системы", в: ук. соч. 131.

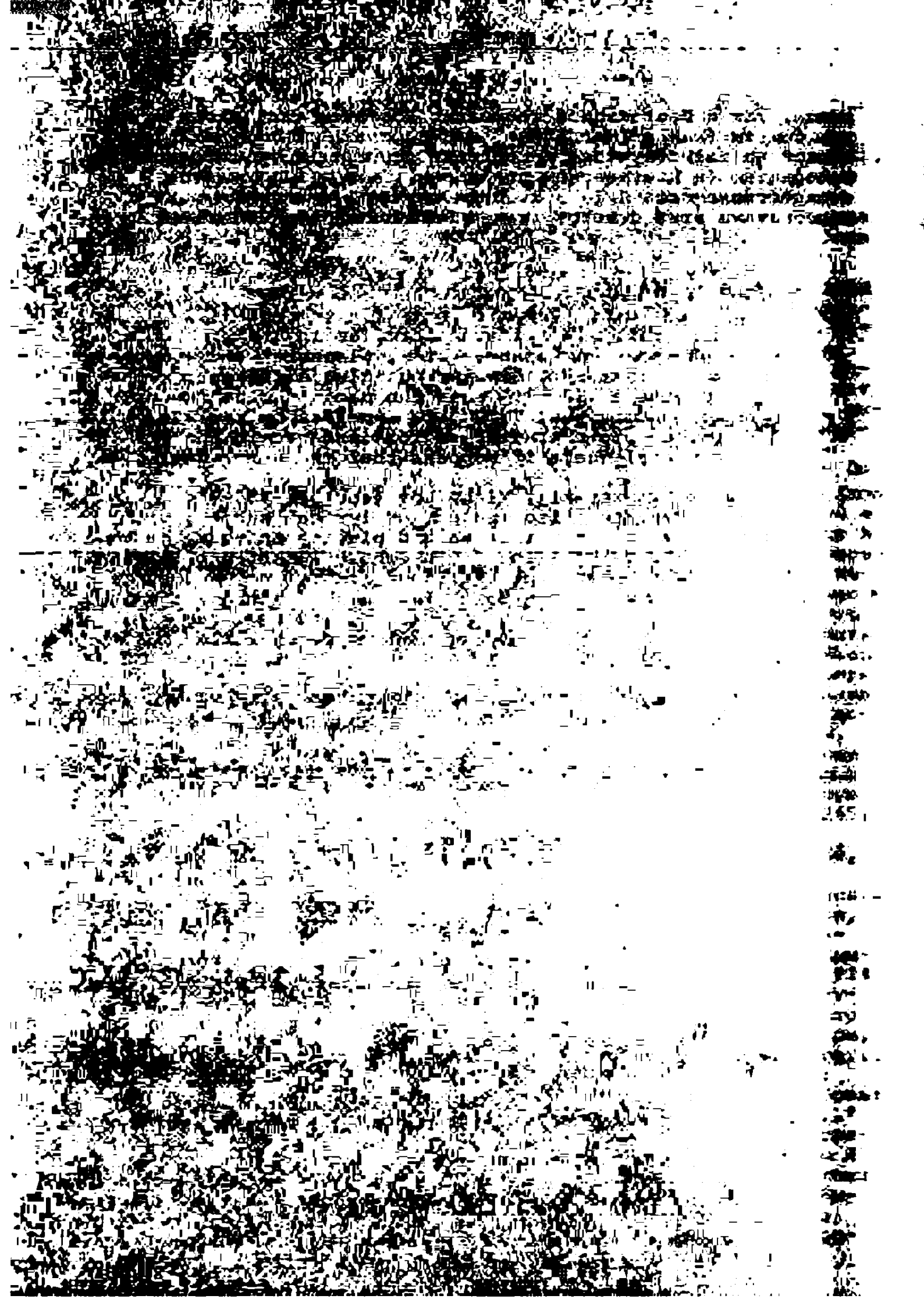
151. См. там же, 168-175. Кроме того имеет смысл учитывать здесь и распространенное мифологическое представление "скот = души умерших людей" и мотивы из запирания или освобождения. См.: В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, "Исследования в области славянских древностей", в: ук. соч., 70-71. Тогда 'рассечение' "тура" и "От ворот - поворот" читались бы как разъятие на смертную телесную оболочку и остающуюся в пределах ворот 'душу'.

152. См. главу "HEAD" in: J.E.CIRLOT, *A Dictionary of Symbols*, *op. cit.*, 141; H.KÜHN, *L'ascension de l'humanité*, Paris 1958.
153. См.: В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*, в: *ук. соч.*, 131.
154. См. статьи "BULL", "TAURUS", "OX", "HORNS" in: J.E.CIRLOT, *A Dictionary of Symbols*, *op. cit.*, 33-35. 331-332, 247-248, 151-152; *Афанасьев I*, 196, 653-664; В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, "Исследования в области славянских древностей", в: *ук. соч.*, 168-172 и др.
155. Другое дело, что по Цветаевой искусство тоже есть "искус", воздерживающий по эту сторону бытия. Ср. стихотворение "Прокрасться...", темой которого является как раз преодоление (отказ от) предназначенности быть художником. См. также некоторые наблюдения над взаимностью у Цветаевой категорий 'любовь' и 'поэзия' а шире - 'страсть' и 'искусство' в статье: А.М.KROTH, "Toward a New Perspective on Marina Tsveetaeva's Poetic World", in: *op. cit.*
156. С этой точки зрения адресованные к Герою слова "башковит-красновит" (23), "Уста мои сахарные" (66) и др. - не только льстивые комплименты, но и признак 'соблазненности' или 'обольщенности' самой Сводни-Ведуньи. На этом механизме строится, в частности, постепенная идентификация Я с воображаемой Магдалиной в первом стихотворении триптиха "Магдалина" (см. 1.4.-1.5.4. в моем разборе этого произведения).
157. "Характерной чертой культуры с мифологической ориентацией является возникновение между языком и текстами промежуточного звена - *текста-кода*. Этот текст может быть осознан и выявлен в качестве идеального образца (ср., например, роль "Энеиды" Вергилия для литературы Возрождения и классицизма) или оставаться в области субъективно-неосознанных механизмов, которые не получают непосредственного выражения [примеч. 7: До тех пор, пока они не сделались объектом научной реконструкции.], а реализуются в виде вариантов в текстах более низкого уровня в иерархии культуры. Это не меняет основного: текст-код является именно текстом. Это не абстрактный набор правил для построения текста, а синтагматически построенное целое, организованная структура знаков. Следует подчеркнуть, что в ходе культурного функционирования: в процессе текстообразования или при исследовательском метаописании - каждый знак текста-кода может представлять гред нами в виде парадигмы. Однако "для себя", с позиции своего собственного уровня, он выступает как нечто наделенное не только единством выражения, но и единством содержания. Диффузный, амби- и поливалентный, распадающийся на парадигму эквивалентных, но разных значений, то на систему антонимических оппозиций для внешнего наблюдения, "для себя" он монолитен, компактен, однозначен. Входя в структурные связи с элементами своего уровня, он образует текст, наделенный всеми признаками текстовой реальности даже если он нигде не выявлен, а лишь неосознано существует в голове сказителя, народного импровизатора, организуя его память и подсказывая ему пределы возможного варьирования текста. Именно такая реальность описывается моделью волшебной сказки Проппа или

моделью детективного романа Ревзина. Существенно подчеркнуть, что эти исследовательские модели описывают не структуру объекта (она лишь косвенно выводится из этих описаний), а стоящий за этой структурой реальный, хотя и невыявленный текстовый объект [примеч. 8: Мы называем этот объект текстом-кодом и отличаем от описывающего его метатекста Проппа и др.]. Ю.М.ЛОТМАН, "Текст в тексте", в: *Труды по знаковым системам*, т. XIV: Текст в тексте, Тарту 1981, 6-7.

158. Это явление у Цветаевой повсеместно и охватывает все уровни ее произведений. Его сущность не столько риторична (направленная на построение текста), сколько герменевтична или экзегетична (направленная на выявление смысла), что независимо от результатов с необходимостью роднит Цветаевскую систему с теологией. Готового, "чужого" слова у Цветаевой нет (отсюда минимальная роль жанра сообщения, нарративности, цитаций или реминисценций), а если и есть, то оно либо отвергается либо отодвигается в 'пред-обиходные' сферы. Ср. в "Поэме конца" (1 февраля - 8 июня 1924; СиП IV, 173): "Любовь - это значит: жизнь. - Нет иначе называлось У древних...". Слово подлежит реартикуляции и переосмыслению вплоть до лишения его всякого плана выражения и отчуждаемости от говорящего (от Я) - отсюда бесконечные переназывания или семантические парадигмы (ср. роль двоеточия, тире, отчерков, обрывов или непривычных синтаксических конструкций; это превосходно описано в: О.Г.РЕВЗИНА, "Знаки препинания в поэтическом языке: Двоеточие в поэзии М.Цветаевой", в: *Marina Cvetaeva. Studien und Materialien, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 3, Wien 1981*; О.Г.РЕВЗИНА, "Из лингвистической поэтики (деепричастия в поэтическом языке М. Цветаевой)", в: *Проблемы структурной лингвистики 1981*, Москва 1983). Наравне со словом и языком переосмысляются и реартикулируются предметы, люди (с самим Я включительно), события и сюжеты - они тоже выстраиваются в парадигматические серии, в пределах которых маячит чистый бестелесный смысл. Ср. внутреннюю и взаимную парадигму вещей в "Поэме лестницы" (июль 1926; СиП IV, 265): "Скло , с полок бережных: - Пе—сок есмь! Вдребезги ж! [...] Тю—фяк: солома есмь! Мат—рас: есмь водоросль! Всё, вся: природа есмь! Час пахнет бомбою. Ве—ревка: льном была! Огнь, в куче угольной: - Был бог и буду им!", телесную видоизменяемость Я, колдовские метаморфозы Ведуньи, Героя, прерывность - от этапа к этапу - сюжета (как в "Переулочках" или "Поэме воздуха"), погружения Я вовнутрь и "перерывание" сознания (как в стихотворении "Сон" - 24 ноября 1924; СиП III, 113-114) и т. п. То же самое имеет место и в случае восприятия внешнего по отношению к Я мира, предел которого - идентификация субъекта с объектом на самом глубоком, так сказать 'инвариантном' уровне. Ср. в "Так вслушиваются..." (3 мая 1923; СиП III, 72-73): "Так внюживаются в цветок: Вглубь - до потери чувства! [...] Так влюбливаются в любовь: Впадают в пропасть" или в "Имя твое - птица в руке..." (15 апреля 1916; СиП I, 227), где выговариваемое имя заглатывается Я вовнутрь и становится органическим состоянием Я (но не только оно теряет какую-либо произносимость - Я тоже впадает в гулбокое онейрическое состояние, в забвенье). Выявление сущности и требование непосредственного контакта на уровне сущностей и создают основу как Цветаевской мифо-

логии, так и Цветаевской теологии. Доскажем еще, что и чужие сюжеты (как в "Магдалине" или в фольклорных вещах) Цветаевой не заимствуются, а подлежат осмыслению, сущностному восприятию (в Цветаевском понимании), чем и объясняется отождествляемость Я (а в крайнем случае - неотличимость) с персонажами этих сюжетов (как с Магдалиной или Ведуньей).



SOME ASPECTS OF CVETAeva'S POETICS

(Instead of a Résumé)

I. MARINA. In previous poetical formations it is hard to find at least one poem in which a lyrical subject "I" would call itself by name, although there are numerous ones where a proper name has an inner poetical addressee "YOU". Avant-garde trends, particularly Acmeism and Futurism, have changed even this situation. Majakovskij's "I" has a name, "Vladimir", and sometimes even "Vladimir Majakovskij", Xlebnikov's "Velimir", Axmatova's "Anna", which appears however more often in a latent form, as in translation from old Hebrew "Hannâ" meaning "grace, charm, pleasure" and "favour, blessing" and so on (see 39). Similar but also different is the situation with Cvetaeva. Her "I" uses the name "Marina" and its derivatives, but the addressee, "YOU", is nameless on the whole, even in the works of the epic character as for instance in the poem *Pe-reuločki (Sidestreets)* where it happens that the hero remains anonymous.

Similarly to Majakovskij, Xlebnikov (see 58: 186-196), Mandel'stam or Axmatova Cvetaeva also leaves her lyrical subject without any name, using its meanings instead and placing on them the whole material load of the composition or the whole innertextual systematics. She translates her baptismal name as "marine" and surrounds it with a set of relative aquatic equivalents: "water", "foam (marine)", "wave", "sea"; dispersing, vanishing and reviving again similarly to waves braking against a cliff; comp. *Duša i imja (Soul and Name)*, *Kto sozdan iz kamnja, kto sozdan iz gliny...* (Some are made of stone, some are made of clay... ; for the analysis of this poem see 17), a set of five poems entitled *Pesenki (Songs)* or a poem *Hočeš' ne hočeš' - dam tebe znak...* (No matter whether you want it or not - I'll give you a sign...) where the words "Kak s motylkami tebjja delju - Tak s morjakami menja podeliš'!" ("As I share you with butterflies - You will share me with marines") are based on the equivalent "I = flower" (Russian "cvet") and "I = sea" and also "fate" (so: "I = Marina", but not only in the meaning of Russian "more = sea" Cvetaeva sometimes understands as the Latin "mori" from the saying "memento mori" = "remember of the death", which is clearly visible in the words "Už ne memento, - a prosto - more" "No more memento - but simply - sea!" from the *Poema gory - Poem of the Hill*; see 14).

Regarding "Anna" Axmatova, read literally, places her "I" directly in metaphysical spheres, so to say on the level of theological notions, "Marina" requires one more step, and Cvetaeva always remembers it: she "consecrates" or "mythicises" her water - she elevates it to the level of a cosmogonic element, i.e. provides it with features and meanings such as are assigned to water both in Slavic and ancient (Grec) mythology as well as in Christian theology (comp. *Duša i imja - Soul and Name*). In this way she gives herself or her lyrical "I" the character of a world-creating power, at times independent, equal to the Creator (clearly visible are the traces of a folk tale about the creation of the world by God and the Devil, who emerged from the foam; and so Cvetaeva's "I" often describes itself as foam taking over its demonic character - see 17) and sometimes to the chthonic element but always having the status of a fundamental principle of existence, of being (water of "I" can take the shape of the saliva of an adder signifying a secret magical

wisdom ruling over all that has been or has not been created, see "saliva = whispers" in the *Pereuločki*).

Cvetaeva's motives with her last name - "Cvetaeva" - have less visible links. But even here one can trace such origin in the transformation of her "I" into osiers, a honeysuckle, ivy, a blooming paradisiacal apple tree (and even chess as it is the equivalent of a tree of life). The difference is that while her set of equivalents from "Marina" shapes the spiritual sphere, the equivalents of "Cvetaeva" form a bodily (material) and sensual sphere.

Axmatova's "I" and Cvetaeva's "I" have their historical predecessors - Annas and Marinas - and often they identify with them or find in themselves some of their characteristic features. While Axmatova refers to the Grand Dutchess St Anna from Kashin (Axmatova was born on the eve of this St Anna's day celebrated by the Orthodox on June 12 (25); see 39: 51-53), Cvetaeva - aside from Saint John the Divine (comp. *Krasnoju kist'ju rjabina zažglas'...* - *The rowan tree set on fire with red berries...*) in which her theological tendencies are seen - particularly fancies Maryna Mnischówna, both historically (being of Polish descent) and literarily, mainly from Pushkin's *Boris Godunov* (it is worth noticing that Cvetaeva's "I" also derives its origin as "marine" and "Marina" from Pushkin's marine themes) and also from folklore - a nameless witch of the *Pereuločki* has its archetype in Marinka from an ancient Russian epic song - bylina - of the Dobrynia Nikitič cycle (and it probably derives from the historical Maryna Mnischzech - see 31: 18 and 225.226). She has even succeeded in imposing on Mandel'stam, whose "I" has a completely different structure, the role of Dimitrij while offering him Moscow during his first visit to Moscow in 1916 (6, I: 364). Returning the gift, Mandel'stam writes *Na rozval'njax, uložennyx solomoj...* - *On sleigh inlaid with straw...*, in which he recognizes himself not so much as one of the Pretenders or False Dimitrij (Maryna Mnischówna's husbands) but more as "Tsarevich", eight year old Dmitrij, the son of Ivan the Grim, the victim of a conspiracy, and Aleksej killed by the father tsar Peter I (see 22).

In the same way Cvetaeva treats her heroes and addressees as "YOU". As I already mentioned they are, on the whole, anonymous. But the works are not anagrammatic. The reader's task is not to decipher the name but, together with the speaking subject, reach its own being hidden behind this name and possess it totally or unite with it. It has the form of articulating the name, its semantic analysis, removing the features or meanings which can be removed, i.e. those which are not essential. And thus in the poem *Imja tvoe - ptica v ruke...* (*Your name - a bird in hand...*) from the *Stixi k Bloku* (*Verses to Blok*) "I" comes to unpronounceable 'God' and the process of coming has the character of the holy communion, of receiving God's Word (see 15). In the poem *Nebo katilo sugroby...* (*The sky rolled the snow drifts...*) opening the cycle *Sugroby* (*Snow Drifts*) dedicated to Il'ja Ėrenburg, the dominating motives are "thunder" which is the semantics of St Il'ja (St Elijah'), the Thundering on the one hand and a "whoman" and "town" on the other - the semantics of the name "Ėhrenburg". But this is not the end. The deciphering of the addressee's name will reveal its proper meaning when we realize that *Sugroby* appears during time of the carnival, Russian Maslanica, when there is a visible turn in the life of cosmos, when the first thunder wakes up and the demonic winter forces gradually start to retreat. "Town" only partly originates from "-burg" as it primarily comes from the folk images (ideas) of the winter sky (clouds) as caves, fortresses, and castles where temporary life-giving forces, thunders and heavenly waters have been kept (see 1, III: 696-697).

And only in this context does the final location of the "resounding thunder" "meždu nebom i něbom" become clear ("between the sky and the palate": as the speaking subject "I" absorbs the articulated "name" and, as the being, it identifies itself with the universe, with the world creating and world-carrying power; see analyses of *Magdalena* and *Pereuločki*).

II. SOMA. In the previous poetical tradition, symbolists included, "I" is entirely mental and although it becomes particularly sensual and emotional especially at the end of the XIX century it still remains abstract, stipulated and more importantly - bodiless (asomatic). Even Pushkin's *Prorok* (*Prophet*) is no exception, as the autopsy of his "I" is of a mystical character (see 15, III: 106 and fol.). At the instance of acmeists and futurists the structure of the lyrical subject has totally changed even in this respect. "I" is no longer a mere soul but also a body.

Majakovskij's "I" makes public presentation of its body, performs its autopsy, turns it inside out like a shirt, treats it like a musical instrument and so on. In one of his earlier poems Mandel'stam says: "Dano mne telo - čto mne delat' s nim, Takim jedinym i takim moim?" ("I have a body - so what to do with it As it is so exclusively mine?"). Axmatova's "I" has a lot of features of her physical appearance. Cvetaeva's "I" is slightly different: it has very little in common with her looks but it always exists physically as a material person of flesh and blood.

One of the tendencies which stands behind this phenomenon (best seen in the case of Majakovskij) can be called the democratization of a man, a restoration of the balance between a public and private man, between an ideological (in a broader sense) and a biological one - similar to an ancient democratic man where the difference between the public and private sphere was unknown (see 21: 238-246, 253-259). It is the same tendency that we know from modern architecture: the outer glass walls enable one to see the interior, the inner walls imitate the old ones protecting against the penetration of undesirable eyes, but altogether it makes the impression of staying in a street, on such a square, or among other people.

Another tendency of no lesser importance but at that time very little recognized was the one considering a man as a cybernetic machine: as a collector, convector and transmitter of the information received from the outside, mainly on the levels beyond the scope of the "standard" mental or verbal division. Edward Balcerzan calls this man a "Kontakter" - "Contactor" (see 3: 119-136). It is not difficult to find the features of such a man in Mandel'stam's or Axmatova's "I". Mandel'stam's "I" mediates between the history and the present day and the future. It interacts with the history of comprising one within the other, that is, the history within "I", but without identification with the baggage of the heritage. Axmatova's "I" is a specific store of memory but also not identical with "I" itself. But Pasternak's or Cvetaeva's "I" can be treated as the indivisible contactor totally united with the outer world (with the assumption that in Cvetaeva's works this phenomenon is based more or less clearly on the theological conception of the uniting of *logoi* in pursuit of Divine Logos - God; comp. 41: 167-178).

The fact that the lyrical subject acquires a body also has its consequences in the case of the Muse and the text. From now on the Muse or Inspiration less often descends from above, i.e. from heaven, but comes out from the nether world, from hell (Axmatova,

Mandel'stam, Pasternak), from within "I", from its own body (Mandel'stam's "guby" - "lips", Axmatova's "lixoradka" - "fever", Pasternak's "vysokaja bolezn'" - "high decease", Cvetaeva's "lixoman-ka", "znob'" - "fever", "shivers"). The text itself, instead of having an author, becomes the author's author (Mandel'stam's "čužaja pesnja" - "somebody else's song, Axmatova's compulsory writing to somebody's dictation, the "deserts" writing instead of Pasternak's "I") and wants to be identical with the author (see Toporov's remark in 56). In this respect the proper name (or more precisely the author of self-model) is also the author's author. It provides the author with the categories for self-articulation and self-modelling on the one hand and it essentially reduces if not liquidates the distance between the real person of the poet and the stipulated "I" of the text in the other, introducing this real person into the text.

It is self-evident that this general culture tendency appears in different ways in various artists, it shapes different things and serves different purposes.

The body of Cvetaeva's lyrical subject has two essential functions: it absorbs the information (world) and consequently emits it, already transformed, in another shape.

The first function is expressed by the aggressive, invasive, conquering and captivating body. In this case it usually has the shape of a cave, grotto, closing shell, shutting palms, embracing arms and encircling and closing within mountains, and a forking river, and the incorporated world takes on the shape of a rolling in a wave, a cultivated pearl, caressed island and so on. This picture is automatically associated with a feminine element, with a lunar and aquatic system (see chapter IV and V in 10; see also 15: 162-165); still this is merely one of its aspects but not its most important.

The second function is expressed by almost literal transformation and emission of information. And so, for example, in the poem *Ja - stranica tvoemu peru...* (*I am the page for your pen...*) "I" identified with the earth gives back the Creator his inseminating rain in the form of poetry (vomp.12: 406-407); in the poem *Vskryla žily: neostanovimo....* (*I opened my veins: unrestrainedly...*) instead of blood, the life and poem sluice out of "I" (Russian: "Nevosstanovima xleščet žizn' ... Nevosstanovimo xleščet stix" - "Unreturnable effuses life ... Unreturnable effuses the poem"); in the *Rakovina* (*Seashell*) the lover conquered and buried in the chest of "I" turns into a pearl which signifies the ennoblement of the spirit in Cvetaeva's systematics. In the *Pereuločki* the hero engulfed by "I-witch", is turned into the "last earthly temptation" ("poslednij iskus zemli" - 6, I: 395) that is, into the equivalent of the poetic word, "gold horned bull" (zodiacal Taurus governs the throat and voice). And only here, as we can see, do more essential perspectives of Cvetaeva's erotics (partly seen in 34) open up.

III. MULTINAME AND MULTISHAPE SUBJECT. What I have already said is only true with regard to each poem separately: then Cvetaeva's "I" really has a name and body. But if we consider all her poetry or at least several of her works together the picture is totally different.

Both in classical and in the majority of XX century lyrical works the lyrical subject is invariable: although it can express or experience different emotions it still remains the same. Thus, very often even a sort of biography composed by the poem can be created (such is "I" of Blok, Mandel'stam, Pasternak to name a few of the better known). Cvetaeva is a sort of exception: in every

poem her lyrical subject can change not only its name but also its physical shape. In one poem it is Marina and a continuously reviving sea wave, in another Eve, Sybil, Hagar, Magdalene or somewhere else a witch, sorceress, harpidan, viper, butterfly, earth or something else. In this respect, having a name it has none and having a body it is bodiless as it takes on a different shape on any occasion. It would not be so fascinating were it not for the fact that "I" takes such names not on the basis of the conventional metaphor but on the basis of the metaphor realized - it becomes the thing it calls itself - totally identifying with a given character. And this is what I have in mind when I talk about the variability or inconstancy of Cvetaeva's lyrical subject.

Cvetaeva's "I" often changes its addressees or partners "YOU", but there is a certain stable element in this variability. As a matter of fact, "YOU" is always one and only the same one (or more precisely invariably similar). And that is probably why it neither has a name (expressed explicitly) nor a more distinctive material shape. It is a person or personality with definite stable features. The requirements regarding the addressee are also generally the same. If it is not perfect it at least has to equal "I". If it is perfect it ends up with passing by "I" and "serene tenderness of meetings in the other world" ("Nežnost'! ... Potustoronnix vstreč" as in the poem *Rano ešče - ne byt'!*... - *Still too early - not to be...*) as this unity appears on the level of *logoi*. If it is "equal" to "I" there is a risk that it will be totally annihilated, totally absorbed or engulfed by "I" and taken to the other world where "there is neither husband, nor wife" nor where "there are such words - For You - mine..." (*Pereuločki*: "ni muža zdes', ni ženy; *Sugroby*: "daže slov-to net: - Tebe - mojej.."), This "YOU" is usually the object of the lyrical subject's love but never becomes its sexual partner not even mentioning husband.

IV. GETTING RID OF THE BODY. The continuous variability of names and shapes of Cvetaeva's lyrical subject or heroes indicates more than merely her inventiveness or folklore examples (particularly the transformation of persons and objects in a magic fairytale). This variability can easily be noticed within particular works or their series arranged by the poetess in certain cycles, and in certain order: it takes a pattern "from to" based on the gradual riddance of the body by "I", by riddance of the material shape and any possible links with the surrounding world.

In the cycle *Bessonnica* (*Insomnia*; for its analysis see 16, and the poem *V ogromnom gorode moem - noč'*... - *In my huge city it is night...* in 24) in the case of personified Sleeplessness; "I" falls asleep, a special state meaning sleep-watch in opposition to the physiological sleep treated as a passive state and characterized by death. In this watchful sleep "I" starts on a journey, a trip to the other world. But first it gets rid of all names (distributes them), next of all family and friendly ties: "ljudi dumajut: žena, doč'. A ja zapomnila odno: noč'. ... menja net ... Osvobodite ot dnevnix uz, Druz'ja, pojmite, čto ja vam - snjus'" ("people think: a wife, a daughter. But I remember one thing only: the night. ... I do not exist. ... Friends, free me from daily ties, Understand that you dream me only."). At the same time the chest partition becomes so thin, that the wind penetrates through ("Skvoz' stenki tonkie grudi - v grud'"), the angel-like body becomes weightless and "I" turns into a visitor in a certain "heavenly country". Next "I" compares itself to a "černica" - "nun", pointing out in

this way the riddance of any sensual element and reaching the state of immaterial soul. But it is still too little: the soul is not a spirit yet (see 26: 139), it is still too animistic: "Vzdymajutsja ne volosy, a mex! I dušnyj veter prjamo v dušu duet" - "Not hair but fur rises up And choking wind blows into the soul". So next it descends to a lower level - it changes into a seashell "in which the hum of the ocean has not died out yet" ("gde ešče ne umolk okean"; here an association with *Lamarck* of Mandel'stam in Ivanov's interpretation comes to mind - see 28: 56-60) and finally it melts into the pre-ocean of "sea" and "dawn" while drinking it ("Ty more p'ěš'. Ty zori p'ěš'."): "the world disappears with no news in the shores sunk nowhere" ("Mir bez vesti propal. - V nigde Zatoplennye berega") and "I" reaches the state of non-existence or ideal existence united with the being of the cosmic ocean itself and at the same time with its own being remaining in the assumptive "I - Marina".

We have to remember that most of the poems from the *Besson-nica* cycle were written in 1916, i.e. in the period of the formation of Cvetaevan poetic code. Later it will become more developed in, so to say, a "theological" and "self-thematic" direction (the poem *Pereuločki* - 1922, *Magdalena* - 1923, *Poema vozducha* - *The poem of the Air* - 1927), the spacial and hierarchical structure of her world will become clearer. But the apophatic principle consisting in getting rid of any outer manifestations accessible to the senses, coming to oneself (to one's own *logos* or *nous*) and to the being of the world (*Logos*, *Absolute*) will remain in the unchanged form.

V. THEOLOGY. In the triptych *Magdalena* "I" gradually identifies itself with the evangelic harlot: while adoring and tempting "YOU" it experiences violent exorcisms and a mystical revelation. In "YOU" it recognizes Christ unnamed in the text, and in itself a woman from Magdala, i.e. Mary Magdalene (regarded in the Orthodox as equal to the Apostols).

The following two poems of the triptych can be read as the *epectasis*, which means "impetus, extreme tension and [...] synthesizes two aspects of one act: *ecstasis* - exit, and *entasis* - entrance. The soul tears out from itself towards Somebody Else, and this Somebody Else makes his dwelling in the soul becoming more integral in relation to the soul than the man himself. This explains a paradoxical saying: 'to find God means a continuous search for Him', 'a man advances by the fact that he has stopped', he is 'the source of the water of Life'" (13: 134, footnote 346).

The *ecstasis* of "I" has the shape of its transformation into a pneumatic-aquatic stream of aromatic extracts and in the emission of tear-waters which are the waters of the eternal life, the epiphanic waters. The *entasis* in turn has been represented by the incorporation of "YOU" by "I" = "water-wave=cave".

But in the introduction to the final poem (which corresponds to *entasis*) the motifs of the "wall" (justified by the etymology of the name "Magdalene" - Hebrew *migdāl* and Aram. *magdalā* meaning "tower") and the "pit, hole" (Rus. "jama") clearly prove that Cvetaeva's Magdalene is much more archaic and closer to the pagan Mother-Earth and that on this level it constitutes the preunity of life and death: to give life she has to cause death first and the god, in order to be able to resuscitate, has to fulfil the sacrifice of the earth (still it is not the matter of renewal or revival of the cycle of life but the transition to a higher spiritual level)

Often though in Cvetaeva's works these "plots" appear separately and do not seem to be connected with each other. But her burnings at the stakes, her trees in flames (see 47 and 48) or houses on fire (as in *Poema lestnicy - The Poem of the Staircase*) - represent only another side of the sacrifice of earth, namely the sacrifice of fire, that is, purification of all material elements and liberation of the divine being dwelling in man, trees and other objects. This leads to an ideal fraternal community, to total equality, where all differentiating features with the division into male and female elements - which according to Cvetaeva is the hardest to remove - will be eliminated or at least invalidated. The transformation into water or dispersion in an aquatic cosmic stream leads to the identification of "I" with the world-birthing and world-carrying principle. And when Cvetaeva's burnings are characterized by highly dynamic impetus upwards and the intellectual reflection then the aquatic changes are characterized by a slow descent and the achievement of the lethargic state, the state of "forgetting oneself", which the poetess often describes as something spacial, as it is a "watchful" sleep or death (for another interpretation of these states see 42). We have to add that Russian "zabyt'sja" - "forget in oneself" and "zabyt'ë" - "oblivion, forgetfulness" also mean "recall", not something outside however, but something which is inseparable from one's own being, in other words: to regain one's own identity (see 17: 46-47, footnote 18) or - in theological terms - to regain one's own *logos* (*nous*).

The greatest obstacle in regaining one's own identity, one's own deepest being (*logos*) is the body or any physical personifications (comp. 41: 171-175). To dwell in a material shape is only a temporary and fatal adventure of an object or man.

In the poem *Sivilla - mladencu* (*Sybil to Infant*) birth is treated as the fall of a spirit from the depths of cosmos, from "nowhere" ("S zaoblačnyx nigdešnix skal"), onto the earth into its transitory state and marked with nothingness, personification with physical decay: into time, age, weight, body, blood, sex and so on, i.e. into everything that differentiates, divides, limits, binds the spirit (*logos*) with "measurements" and "ties" (thus the Cvetaevan equivalents "body = prison, coffin", thus oppositions of the type "only, exclusive, undivided - numerous, common, divisible", "dynamic changing movement - mechanic movement, passive replacement without any transformation", "stake and burning - grave and decay" and so on). Being born into the earthly forms of life is in fact the fall into death. The death though, not as existence but separation from temporality, means being born backwards into eternity, into immortality, into Life (thus often indistinguishable in poems but marked in her prose with the use of small and capital letters in writing "life" and "Life", "death" and "Death" and so on).

The stay on the earth in the material shape means a prison on the one hand but also a mission, a task for "I" and man on the other. The task is to liberate the spirit but in an improved condition. Those who accept passive existence and do not stimulate their spirit to activity condemn themselves to eternal death, to turning into dust of which they were born (see for example *Kamennoj glyboj seroj...* - *Like a grey boulder...*; *Kto sozdan iz kamnja, kto sozdan iz gliny...*; the world of burghers and holiday-makers in *Poema gory* and so on). They are those who are most violently condemned by the Cvetaevan "I". It even "drowns" and curses them (see the poems *Čitateli gazet - Newspaper Readers* or *O slězy na glazax...* - *Oh tears in eyes...* from the cycle *Stixi k Čexii - Poems to Bohemia*

and comp. the analysis of the latter in 35: 210-219). Here we will also find the Orthodox Church both as an institution and as the architectural construction confining God, but it has to be stressed that it is not an iconoclastic attribute but rather a particular defence of God against "imprisonment" and "becoming shallow". Here there will be also a place for Cvetaeva's cult of "defeat" - already doomed in the advance struggle against something stronger, an element and fate (see 22: 125-126).

Depending in which stage a particular poem concentrates on the way to perfection there will be different variants or degrees of the personification of "I" and the world. But one has to bear in mind that these are only parts of a larger whole "of fiction", since in a separate poem (not only in Cvetaeva's) it is very difficult to realize it. Cvetaeva was fully aware of this fact when she arranged her poems in definite cycles. Sometimes she supplemented them with new poems and sometimes she added a continuation to already existing ones (this is how the cycles *Bessonnica* or *Magdalena* were written) or she employed the form of a poem which looks as if it was continuously supplied with new additions because any transformation can be regarded as final (particularly to a reader less familiar with Cvetaeva's works) as in *Pereuločki* or *Poema vozduxa*).

The starting point for *Pereuločki* is the story of Marinka - a witch who lured and cast a spell over brave young men in a bylina about Dobrynia. But this is merely a starting point, as both the development of the plot and the manner of narration have very little in common with that bylina. The changes progress in a very Cvetaeva-like way: the poem has the character of a narration by "I" = witch-fever-shiver (Rus. "lixomanka", "znob'"; and here let me point out the connection of "lixoradka=fever=shiver" with Muses from mythology and with a poetry creating element in Cvetaeva's works), who is tempting, tantalizing and enchanting. From the outside it looks as if her main aim is to inflame the brave young man but the real purpose is to get inside him and conquer his being. The consecutive change of the hero leads to the loss of his human physical shape. Even his passage through the infernal cauldrons similar to a hot water or milk bath does not restore his proper beautiful shape (as it happens in the fairytale) but merely changes him into a soul deprived of any lust. As much as a body is merely a prison for a soul so much the soul is also a confining pouch, integument for more a subtle and perfect spirit (a differentiation between "duša" = "soul" and "dux" = "spirit" is not the Cvetaevan intention - it comes from the theological tradition on one side and the poetical one, mainly Lermontov's, in the other). The next step then is to draw the spirit out of his soul. At the end which is only partly surprising the hero as a spirit already is enchanted into a gold-horned head of "tur" = "bull", "taurus" and stays imprisoned in space. Thus the witch - "Lixomanka" = "Shiver" - has evoked its thundering divine being (*Logos*) which was initially unnoticeable (for the reader; see the place of Taurus in Slavic country beliefs - comp. 1, 29, 30). But at the same time this one-horned taurus has appeared in the poem from a previous character of the hero as a "horse" and assumptive thundering Egorij (that is St George) - the horse and bull (taurus) are also the parallel names of the Thunders in Russian folklore, mainly in the riddles (see 30: 169 and others). Therefore it is related to a Unicorn - the symbol of both the poetic word and Divine Logos. "I" = "the witch" also does not remain unchangeable: tempting the

hero she takes on the shape of a serpent first, then water, a boat, a rainbow, and later the horse-pursuit to appear next as the ruler of the universe to finally become an immense "wound" - "gap" (Rus. "rana", "razzor", "skvoz'") and disappear into infinity. Having lured the hero into the other world and having enchanted him into a formulated "word" - she gets rid of him thereby escaping to even higher perfection. The poetic word or God's Word (Logos) constitutes the border in Cvetaeva's poetry which separates the created sphere (of creatures) from the non-created one (the God Himself). From the earthly point of view as Cvetaeva writes in her essay *Iskusstvo pri svete sovesti* (*Art in the Light of Conscience*), this border is the most spiritualized matter but from the superior point of view, it is already the material state if the spiritual element. The direction down, towards the earth, thus means stronger and stronger materialization - corporality and what follows certain imperfection, defects and bonds. In order to be totally free one has to step over this border, one has to get rid of the "word-spirit" (com. 6, I: 394-396). Beside it and above it there is a sphere of God Himself, God Unattainable, God continuously flying away, dynamic and losing any palpable personification. Later in *Poéma vozduxa* Cvetaeva calls this state a "mysl'" = "thought" or "smysl" = "sense". And it is this sense towards which the whole world moves leaving all the material forms behind: the shrine is pushed away by the spire following its sense into the air but the sense in turn rejects the spire and flies away even higher. In the case of "I" - a man - this stage is presented by Cvetaeva through a transformation into an unexplicable, pure thought which pushes away an already unnecessary winged head which has previously pushed away the burdensome body. The final goal - *skopos* - is the unification with God, Absolute or in other terms: non-existence. Therefore for Cvetaeva's "I" the highest achievement and victory is sometimes such a state in which it would be possible to be Sebastian Bach "Organnogo ne tronut' éxa" - "Not to touch the organ echo" (in the poem *Prokrastsja... - To steal by...* - see the analysis of the poem in 20).

VI. KINESICS. In Cvetaeva's works overcoming matter is not characterized by automatic changes or mechanical movement. Her transformations are the result of a strenuous effort, an utmost mobilization of inner dynamics.

Cvetaeva's movements presented in a graphic shape show: a straight line usually directed upwards; a crooked line or more precisely a broken straight line; and a curve or sinuous line.

The first group of kinemograms is always connected with the movement (rush) of God and towards God. It has a double justification: in the theological iconic tradition the straight, perpendicular movement has always been reserved for God; as the straight line is artificial and needs to overcome the natural motive power of the hand, it therefore has always been connected with the conception of something supernatural (comp. in 2: 183: "To produce a reasonably straight line is difficult, especially for a child. If straight lines nevertheless occur frequently in early art, this proves how highly they are valued. The straight line is an invention of the human sense of sight under the mandate of the principle of simplicity. It is characteristic of man-made shapes but occurs rarely in nature, because nature is so complex a configuration of forces that straightness, the product of a single, undisturbed force, seldom has a chance to come about.[...] Being the simplest, the straight line stands for all elongated shapes before differentiation

of this feature takes place.").

The second group of movements and shapes is connected with the degenerative, lazy and mechanical world. One possibility is that traditionally the crooked movement has been connected with imperfect creatures, the other one is that Cvetaeva sees the "distortion" of the idea of God in it (see similar remarks on the subject in 47).

The third group is connected with the creative attitude, with inner bodily and spiritual dynamics, with transformations and will. This type of movement is reserved for the poets, witches and all alternations of the Cvetaevan "I". One of the manifestations of such dynamics is Cvetaeva's "adhere" which means an effort of will causing flattening, spreading to the thinnest fabric, to disappearance. There is only one step from this "spreading as a fabric" to transformation into water (as for example in *Magdalene* or in *Zanaves - The Curtain*, where the curtain is directly defined as the waterfall and later renamed as "I").

Another variant is the climbing, ascension and rising, all requiring a distinct physical effort visible also in the difficulty of articulation of frequent words starting with "vzm-", "vzl-", "vzd-", "vst-", "vsp-", "vzb-", "vsx-" and so on (see 47: 60-61 and footnote 24). At the base of still another variant is the kinemogram of the highly tense and swiftly unwinding spiral, a rapid jump of a viper or a tense bowstring (this movement is characteristic for the "witches" but also always proceeds their transformations), a hitting wave, embraces and enclosures (also of a creative character as it announces both the transformation of the embracing character of "I" - grasping "hands" become a "shell" and the "shell" becomes the "depths of the sea" - and also the change of the character of "YOU" that has to undergo a nobilitating spiritual transformation: in *Rekovina - The Shell* - becoming a "pearl")

Cvetaeva's "I" does not only absorb the world but also wants to unite with it as much as it wants unification with God or its own being (*logos*). Thus listening to the divine Logos, called "gud" = "roar", by Cvetaeva, is treated as the "Staraja poterja Tela čerez uxo" - "Old loss of the body Through the ear" (in: *Poéma vozduxa*), which signifies the emergence of the spirit following God out of the ear (it is the reversal of the iconographic Annunciation stressing the idea of an ear accepting God's Word; we also find a similar reversal in the case of voice, see the poem *Zaključiv golovu i opustiv glaza... - Raising head and casting down eyes...: "A golos, golubem pokinuv grud', V červonnom kupole obvodit krug." - "And the voice like a dove having left the chest Circles round in the pure golden dome").*

In the same way Cvetaeva expresses the communication with the common surrounding world as well as with the world of ideas (with the cosmic stream of *logoi*); the most important thing is to reach the idea (*logos*) of an object or phenomenon. For an object such attainment means a transformation into a pure "idea" (Cvetaevan "smysl" = "sense") for the subject - getting lost in the "idea", entailing a superhuman inner effort based on the kinemogram of "penetration" and "adherence" or in other words: causing one's own disappearance and "getting across, so to say, beyond oneself", to "the other side" of the being. It is best seen in the poem *Tak vslušivajutsja... (So much they listen into...): "Tak vnjuživajutsja v cvetok: Vglub' - do poteri čuvstva! [...] ...Tak v ljublivajutsja v ljubov': Vpadyvajutsja v propast'. [...] Tak vglativajutsja v*

glotok: Vglub' - do poteri čuvstva! Tak v tkan' vrabatyvajas', tkač tkět svoj poslednij propad. Tak deti, vplakivajas' v plač, Všeptyvajutsja v šěpot." ("So much they smell into the flower: Into depth - till the loss of senses! And so much they fall in love with love: They fall into depths. ... Drinking they sip into a sip: Into depth - till the total loss of senses! And spinning into the fabric The weaver weaves the last thread. And so the children crying into a cry, They whisper into a whisper."). And as it seems, it is easier to understand why the meetings with the world have to end "with the crossing onto the other side" (and in common words "tragically" as it is with "death", "dispersion" and "nothingness").

VII. FALLING IN LOVE WITH LOVE. The character of Cvetaeva's love has probably been best expressed by the notion of "falling in love with love". As we already know the total unification of "I" and "YOU" stipulated by this notion is impossible. Some sort of obstacle (even the slightest) always appears, even "nos na teni" - "the nose of the shadow", even "smert', Kak tebja ni zovi: V syne - rost, v slive - červ': Večnyj tretij v ljubvi." - "the death, No matter what it is called: Growing - in the son, a worm - in the plum: The eternal third one in love" (from the poem *Najada - Naiad*). But if such a state is eventually achieved then love loses its previous meaning becoming erotic "nežnost'" = "tenderness" or in other terms *agape* (as for example in *Magdalene*). Thus love is never completed before this fatal point, never reaches its required fulfilment, leaves the impression of lack and even more it is understood as "untrue" or even "false" in spite of its enormous intensity (see the poem *Ty, menja ljubivšij fal'sju... - You, who loved me falsely...*). Being not love but coming to love, "falling in love with love" it has to be more mad, exhausting, hurting and painful. Reaching fulfilment it takes on more clearly the character of a "wound" (Rus. "rana") from where it is only one step into "nothingness", the depths of the other world (such is the character of "wounds" and "seams" or "scars" - Rus. "švy" and "šramy, rubcy" - in the *Poéma gory* or *Poéma konca - The Poem of the End*; for their other meanings see 45). Of course, "seams" sometimes mean the unity of "I" and "YOU", and "wounds", their separation or the riddance of an already burdensome, too little spiritual "YOU" by "I" as in *Pereuločki*; see also *Ras-stojanie: versty, mili... - Distance: versts, miles...*

It is self-evident that Cvetaeva's "I" with its maximalistic program has to reject any other solution as for instance an earthly unit of two people and does so more decisively the closer it comes to a form of marriage, family, "roof with a stork's nest" ("Kryši s aistovym gnezdom!" in *Poéma gory*). The last one is particularly unacceptable since apart from the bodily differences, it anticipates an involvement on family and social ties and in every day troubles, i.e. in everything that dies not free but binds the spirit. Thus in *Poéma konca* the lovers being madly in love with each other decide to separate and it is (particularly for her) the best solution. If any earthly form of love could be accepted by Cvetaeva's "I" it would be Gypsy (bohemian) love or adultery (comp. in *Poéma gory*: "Budet devkami vaši dočeri I poetami - synov'ja! Doč', reběnka rasti vnebračnogo! Syn, cygankam sebja stravi!" - "Your daughters will be harlots And your sons - the poets! Daughter, bring up your illegitimate child! Son, frivol yourself away with the Gypsy girls!")

The other reason for unfulfilled love comes from the requirement of equality of lovers, from their destiny of being one for the other, being "the rhyme" for themselves. Sometimes Cvetaeva describes this requirement as the fundamental rule (base) of the world (see the poem *Dvoe - Two of Them*). When it is not realized, when the destiny is not recognized, then it causes the collapse of the world. But in that case more often the lovers do not so much fail to recognize each other but they are too ideal to unite with each other in earthly erotic love yet not too ideal to be united on the level of their *logoi*. They are too ideal in the sense that they are perfect like gods, and although they are somehow different, the differences are not essential enough from the earthly point of view. But they are essential enough (even in the form of a trace of differentiating corporality) that although loving, searching for and wanting each other, they are doomed for passing each other by for ever. The poem fairy-tale *Car'-Devica (Tsar-Maiden)* is the clearest example of this.

Although in narration their "non-meetings" are explained by a trick putting Tsarevich to sleep by his loving and jealous Step-mother-witch, still this is not the main cause. The point is that both Tsarevich and Tsar-Maiden are perfect characters. Their perfection even reaches the biological level. She is a "man-woman", the empress of heaven, and he is a "girl-boy" and "woman-man" staying in the underworld. But they are separated by the trace of the "beads" ("sled bus") on her armour; thus she is not a spirit free from matter (she is merely Archangel Michael); meanwhile Tsarevich hardly reaches the lowest heaven of the spirit (he is merely "guslar" = "Psaltery-player"). And in order to meet each other, according to the logic of Cvetaeva's poetics and the poetic of the myth they would either have to degrade themselves to an imperfect human shape, to offer themselves to earth or to annihilate themselves. The first variant is unacceptable to Cvetaeva so she chooses the other one: Tsar-Maiden stabs her steel breast with a sword, tears out her heart, throws it to the sea and disappears into infinity, and Tsarevich jumps into the water in search of her heart which means melting into non-existence. And here there is a transition to a theological conception of the world (clearly seen in the poem *Car'-Devica*, and it would be even better if the *Tsar-Maiden* and *Sidestreets - Pereuločki* - were read as a whole).

VIII. "I AM THE PEOPLE MYSELF". It is difficult to find a poet more connected with the folk culture than Cvetaeva. From Nekrasov (even Pushkin) to Esenin she is probably the only one who has the right to say: "I am the people myself" ("Ja sama narod" - in the letter to Ivask explaining his doubts concerning "the folklore element" of the poem *Pereuločki*; 5, II: 380). I am not concerned with these easily recognizable signs of folklore such as melodies, rhythm, stylistic figures, plots or connections with various sorts of charms sorcery, witchcraft and fables, although even they are not mere imitations but true folklore expressions and also very individual expressions of Cvetaeva. I want to point out a much deeper connection with the folk culture in general and not with the products of this culture - verbal folklore.

I would call these connections the participation of Cvetaeva in the annual folk ritual cycle or even submersion in these rites, naturally without personal participation but through writing. For instance the cycle *Sugroby (Snow Drifts)* will be unclear until we recognize the Carnival rite (Rus. Maslanica) in it. Even less clear

is the poem *Pereuločki* written soon after the *Sugroby* until we realize its connection with the spring rites taking place in the period from St George's Day to Pentecost (Whit Sunday) and it is important that Cvetaeva writes both these poems in this folk calendar period from February to April. In order to understand the world structure of the poem-fable *Car'-Devica* and what really happens there, it is necessary to reconstruct the calendar of these happenings and it is clear that only the folk calendar has to be taken into consideration - the calendar regarding the cosmic life (see for example 52, 55). Only this helps explain the composition of the poem, its division not into chapters or books but into "nights" ("Noč' pervaja", "Noč' vtoraja", "Noč' tret'ja" - "First night", "Second night", "Third night") and "meetings" ("Vstreča pervaja", "Vstreča vtoraja", "Vstreča tret'ja i poslednjaja" - "First meeting", "Second meeting", "third and last meeting") and their particular "demonism" and "fatalism". From various remarks and behaviours of the heroes it is evident that it is the period of Mid-Lent known also as Mortal Week occurring in the last days before the first spring *neomenia* (first new moon). Particularly noteworthy in this period are the last three nights, so called "empty nights", when the old moon disappears and the new one has not yet been born. In olden days this was the period of the New Year (March New Year which survived in Russia till 1412 and next September New Year which survived till 1700). It is clear that in the life of the cosmos it is the most dramatic and dangerous moment: it can happen that before the birth of the new moon, New Year, before the first spring Thunder (also taken into consideration in the poem), the Devil will succeed in biting through the last link of the chain which keeps him in the underground caves (this subject does not appear directly in the poem but there are evident hints). Such is the explanation if the division into "nights". The division into "meetings" can be explained by the fact that *neomenia* is accompanied by the phenomenon known as *sinodos* or "approach" referring to the closest encounter of the Sun and the Moon at this time. The solar character of Tsar-Maiden and the lunar one of Tsarevich appear practically everywhere in the poem, although it is not the basis for the semantics of the poem or characters.

Tsarevich will appear as the result of Cvetaeva's unbounded fantasy until we realize that he was born on Friday at midnight, on the eve of the Epiphany (in the Orthodox religion - Vodosvjatje, Jordan' or Kreščen'e). And similarly, the old Tsar, Stepmother and the deceased Tsarevich's mother will lose their meaning unless we realize their connection with Volos-Veles and winter St Nikola (St Nicolas), Mokoš-Pjatnica and Paraskeva-Pjatnica-Holy Mother. Only these details and connections help explain the overwhelming attraction of Stepmother-witch and Tsar-Maiden (the latter is also a variant of Archangel Michael) to Tsarevich as well as the marriage of Tsarevich to his Stepmother extorted by Tsar, who also ordered them to produce a grand-son Nicolaus being his "duplicate".

Also some other symbolic things of the folk culture remain symbolic in Cvetaeva's works. For example the choice of certain attributes for the heroes and "I" and clothes such as rings, necklaces, jingling bracelets, belts, laced up caftans, swords, armour, "thundering" ("gromkie") dresses, shoes and taking them off, apples, chess, psaltery, combs; particular features - stamps on the foreheads, limping, hair etc.; vehicles - a boat, ship, horse; poses and gestures - the sitting position in case of Tsar and the leaning of Tsarevich, mobility of the Stepmother and Tsar-Maiden,

and the kicking off of the sandals by the Stepmother during her licentious dance; activity - getting drunk, combing hair or flax, playing psaltery; spatial location - among concentrically placed glasses, bottles, barrels and mountains, in bed, on the stairs or in the boat, in chambers or in the tower. It seems unbelievable that Cvetaeva was unaware of that symbolism. If she were, one should think that she was its natural user, its "native speaker". To prove it there are numerous oppositions consistently based on these elements (of the type "Česnok - Jabločku Nerovnja" - "Garlic - Not equal To an apple"), renamings ("garlic flax", "glasses maids"), syntactic constructions of the assembling character on the level of the world and not purely linguistic ("drinking away the kingdom" or "drinking away the cows", where the "kingdom" and "the cows" mean the same: closed in the underworld and swallowed up by the opponent of the King of Thunders, life-giving waters which would enable one to say "drinking off the cows"; comp. 30: 40-45), and mainly gradations and transitions, which appear to be a pure fantasy or even illogical to a reader less acquainted with the folk culture (from tempting with "an apple" to tempting with "chess"; from "a horse" to "a thunder" and "goldhorned bull") and which are simply based on the equivalence and exchangeability of these phenomena in the system of folk conception of the world. Still Cvetaeva is not the creator of folk bylinas, fables or charms. She is a most original and contemporary poetess.

Folk bylinas and fables are not created in the terms of the language but in the terms of a definite invariable text or, more precisely, in a text-code produced by a given culture, i.e. such a text which has been reconstructed for a fairy tale by Propp or one which in contemporary mythological poetics has been defined as a "basic myth" ("osnovnoj mif"; see for example 29, 30, 40, and regarding the notion of a "text-code" see 37: 6-9). Using such a text-code, such a specialized "language", it is easy to construct (or copy at least) and add to an already known one another variant-text, one more bylina or a fable with the understanding that the new text will not contain any essentially new message, since its basic contents (semantics) is always one and the same initial text-code (and perhaps therefore it is possible to reconstruct a lost "basic myth" or any of its links lost by any culture). The task of a story-teller is to transform this text-code into a definite message.

In her folklore poems such as *Car'-Devica*, *Pereuločki*, *Sugroby*, *Molodec (The Swain)*, *Krysolov (The Pied Piper)* and others Cvetaeva uses this elementary text-code (fairy-tale or ritual) as a native speaker but in a different way: she uses it as a language, as a code, but decidedly throws away its text-creating rules and this helps her construct both folklore and individual poems. In other words Cvetaeva does not move from a myth to its variants but from a variant to a myth; still she does not stop at the level of a myth (an initial text-code) but moves further onto a myth-creating level (in other terms - onto the level of mythical and poetical thinking; Rus. "mifopoetičeskoe myšlenie"). A similar thing also happens in the case of her "theology".

Moving beyond the boundaries of a text-code into a code-creating sphere helps her build her own semantics without opposing her basic theological assumptions. It also helps her reach their basis. This is the reason why her Magdalene is closer to a pre-model of a holy herlot lost by Evangelists than Mary Magdalene known from a Gospel or apocryphs. This is the reason why Cvetaeva's rebirths

and resurrections have a deeper character than in common interpretation. Her resuscitation is a return to God Himself of a spirit breathed into man by God and not the recovery of a material shape and resumption of earthly activity. It is the return not to this but to the "other world". On the occurrence level it means sinking into death, the victory over all earthly temptations. The common circle of existence opens up and takes the shape of an infinite ascent, a perpetual fight against matter, against the form-creating element even if it was God Himself (*Logos*), even if it required even the least personification, Creativeness (see *Prokrastsja... To steal by...*, where one has to avoid a certain feature "a shadow", "trace", first, then a feature of a feature - "echo", then at the end not even to touch "waters" - that is one's own non-transferable being, as "waters" are the equivalent of the being or *logos* of "I = Marina"; comp. 20).

The most interesting thing is that based on this pattern Cvetaeva also rebuilds an unrebuildable model of the basic myth which is the foundation of the annual ritual cycle and therefore the most universal duel of the Gromoveržec or Zmeeborec (King of Thunders) with his opponent Zmej (Dragon, Serpent). While the text-code assumes the restoration of the initially disturbed balance of the cosmic forces which has to close the natural cosmic cycle and lead to the repetition of the same consecutive cycle, Cvetaeva opens up the cycle: instead of reproduction (on different levels), instead of renewal of the initial state there is an infinite evolution towards perfection, the tendency to unite with God (with the Absolute). It is understandable by itself that in particular solutions this point is never achieved - Cvetaeva's "plots" or "stories" break up much earlier but normally at the point where all created personifications are reduced to a practically zero state if not totally overcome and "I" and the heroes start to evolve from the state of pure spirit to pure thought. As a result, Cvetaeva turns the mythological duel of Life and Death into the duel of Spirit with Matter. And it is just her initial "text-code" or maybe her code-creating energy.

IX. REARTICULATION. Coming to oneself, coming to the being of the objects (*logoi*) or to the background of the myth also has its equivalent in Cvetaevan attitude to the word and expression. The matter of the attitude has no rhetorical character; it does not intend to build a text but is rather hermeneutical or exegetic directed toward revealing the meaning (sense). Cvetaeva does not know "somebody else's", "ready" word - thus a minimal role of the narrative form of presentation, quotations, or reminiscences and if such "somebody else's" word occurs, it is either immediately rejected or transferred to the mythologized sphere and deprived of common meanings (it appears as something original, primary). For instance the dialogue parts in *Poéma konce* are constructed in this way (comp. "- Ljubov', èto značit: žizn'. - Net, inače nazvalos' U drevnix..." - "Love, it means: life. - No, the ancients called it differently...").

The word undergoes another deep rethinking and rearticulation until it is totally deprived of any plan of expression and is separated from talking "I". Thus infinite renamings and continuous choice of new equivalents with a remark that the process is not preparatory for an expression to follow: there will be no expression - the reader and Cvetaeva's "I" merely analyse a word or notion and have to reach its point. At this stage the process of articu-

lation and a particular text come to an end. For Cvetaeva there is nothing left - merely pure awareness (see the poem *Vaš nežnyj rot - splošnoe celovan'e...* - *Your lips - it is nothing but kissing...* from the cycle *Komediant - The Comedian*; see its analysis in 19, II: 224-227). Evidently it is a precisely balanced poetical technique: giving an impression of picking up the variants at random, it is a strictly orderly choice and it forms a paradigm directed "from to" where the pole "to" is always the same; an unexplainable sphere of pure sense (presumably "God" and "deep sleep" for example in the poem *Imja tvoe - ptica v ruke...* - *Your name - a bird in hand...*, see 15: 144-147; 19, I: 68-69). Cvetaeva's special syntax, punctuation and graphics serve this purpose. Although her texts have all the features of a spontaneous spoken language they still have to be read (seen), since few of her colons, dashes, hyphenated and unhyphenated spellings, "cutting off" with lines, italicized words and brackets can be expressed merely by intonation and voice (on certain features of Cvetaeva's language see: 9, 15, 23, 46, 49, 50, 54). As in the case of a text-code where Cvetaeva moves beyond its boundaries into the code-creating spheres, she also tries in the case of the language to move beyond and above its frames to the pre-linguistic (pre-articulative) spheres on the one hand and to extralinguistic ones, requiring no language, on the other.

Just as the word and language objects, people, "I" included, happenings and "plots" also undergo re-articulation. They are also arranged in paradigmatic series, which tend towards the pole of a pure, immaterial sense (*logoi*, God). Compare internal and reciprocal paradigmatics of objects in *Poéma lestnicy*: "Stklo, s polok berežnyx: - Pe—sok esm'! Vdrebezgi ž! ... Tju—fiak: soloma esm'! Mat—ras: esm' vodorosl'! Vsě, vsja: priroda esm'! Čas paxnet bomboju. Ve—rěvka: lnom byla! Ogn', v kuče ugolnoj: - Byl bog i budu im!" - "Glass, from the niggled shelves: - I am the sand, So — into dust! ... Palliasse: I am a straw! Mattress: I am seaweeds! All, everything: I am nature! The hour smells of a bomb. Rope: I was flax! Fire, in a coal heap: - I was god and will be!", where all retreat to their initial state and together form a gradation from "glass on the shelves" to "coal in the fireplace" on the substantial plan and in the plan of contents from "sand" through "seaweeds" and "flax" (commonly associated with a shroud and as a "rope" - with a link between earth and heaven) to "God"; we can also see here their self-rearticulation and their inner tension in a graphical recording with the use of dashes.

The regaining of an initial being and initial direct contact on this deepest level is the basis of both Cvetaeva's mythology and theology. Let me add that also somebody else's "plots" (as in *Magdalene* or in fairy tales) are not Cvetaeva's borrowings. They also undergo reinterpretation and rearticulation, that is, Cvetaeva's understanding - coming to their point. And this explains the mechanism of identification of "I" (and in the worst case - undistinguishing) with the characters of these stories (as with *Magdalene*, with a witch in the *Pereuložki*, or even with *Tsar-Maiden* in *Car'-Devica*; comp. 43).

Warsaw, November 1984

Translated from the Polish
by Andrzej Jacek Cygański

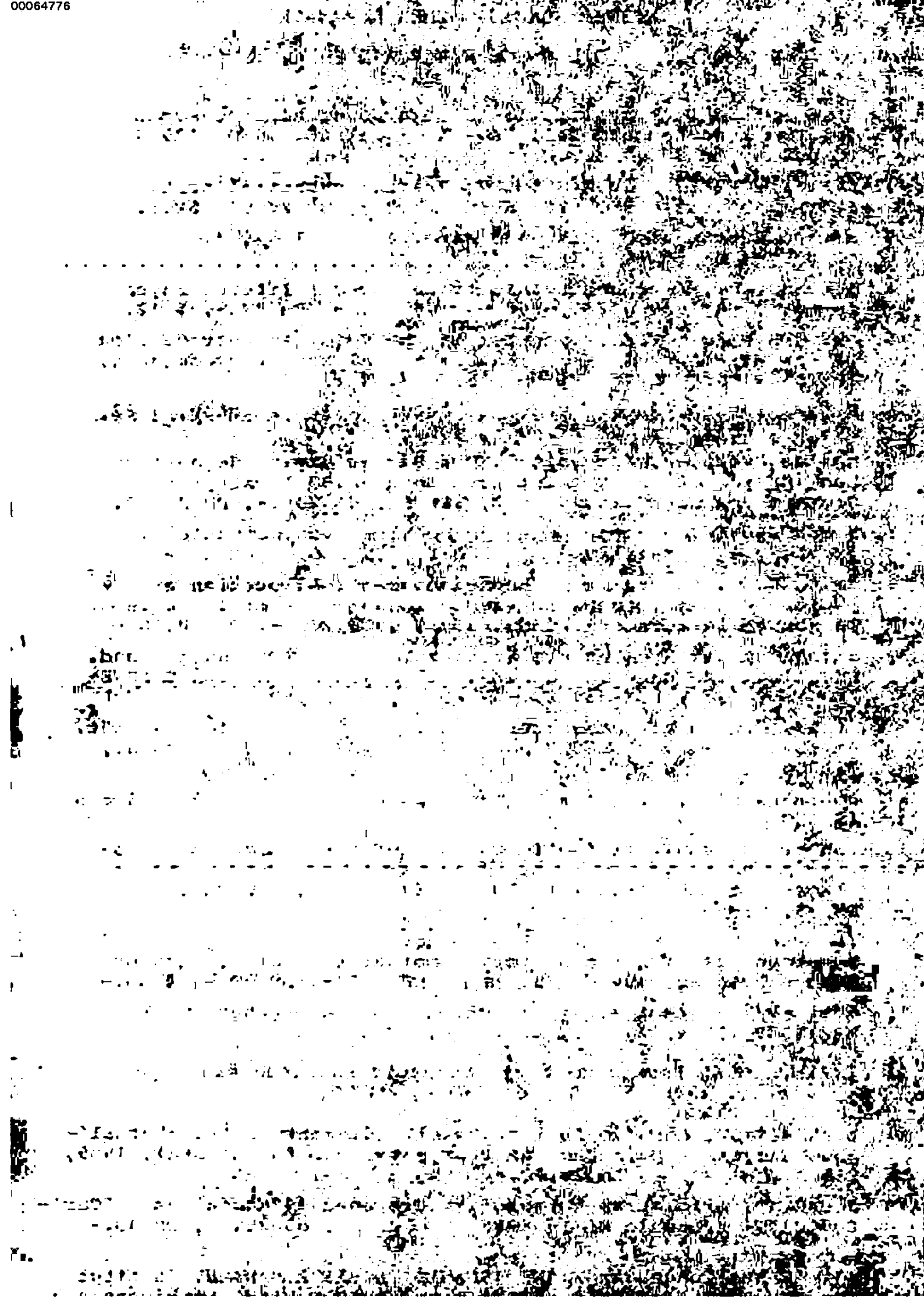
R e f e r e n c e s

1. AFANAS'EV: А.АФАНАСЬЕВ, *Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов.* Том I - Москва 1865; Том II - Москва 1868; Том III - Москва 1869.
2. R. ARNHEIM, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version.* University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1974.
3. E. BALCERZAN, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego. Z zagadnień teorii przekładu,* Wrocław-Warszawa-Kraków 1968.
4. Z. BIEŃKOWSKI, "Diabeł Cwietajewej".- *Twórczość* 5 (1972).
5. CVETAJEVA: М. ЦВЕТАЕВА, *Стихотворения и поэмы в пяти томах.* Russica Publishers, Inc. New York 1980-1983.
6. CVETAJEVA: М. ЦВЕТАЕВА, *Избранная проза в двух томах,* Russica Publishers, Inc. New York 1979.
7. *Marina Cvetaeva - "Krysolov". Der Rattenfänger,* Herausgegeben, Übersetzt und kommentiert von Marie-Luise BOTT, mit einem Glossar von Günther WYTRZENS. - *Wiener Slawistischer Almanach,* Sonderband 7, Wien 1982.
8. *Marina Cvetaeva. Studien und Materialien.* - *Wiener Slawistischer Almanach,* Sonderband 3, Wien 1981.
9. ČERKASOVA: Л.П.ЧЕРКАСОВА, "Наблюдения над экспрессивной функцией морфемы в поэтическом языке (На материале поэзии М. Цветаевой). - *Развитие современного русского языка.* 1972, Москва 1972, с. 141-150.
10. M. ELIADE, *Traktat o historii religii.* Warszawa 1966 (transl. from: *Traité d'histoire des religions*).
11. S.I. EL'NICKAJA: С.И.ЕЛЬНИЦКАЯ, "О некоторых чертах поэтического мира М. Цветаевой".- *Wiener Slawistischer Almanach,* 3, 4 (1979), 7 (1981), 11 (1983).
12. E.ETKIND: Е.Г. ЭТКИНД, "Опыт о местоимении в системе поэтической речи". - *Поэтика и стилистика русской литературы,* Ленинград 1971.
13. P. EVDOKIMOV, *Prawosławie.* Przełożył ks. Jerzy Klinger, Warszawa 1964 (Transl. from P. EVDOKIMOV, *L'Orthodoxie,* Neuchâtel 1959).
14. J. FARYNO, "К вопросу о соотношении ритма и семантики в поэтических текстах (Пушкин - Евтушенко - Цветаева)". - *Studia Rossica Poznaniensia* 2 (1971).
15. J. FARYNO, "Некоторые вопросы теории поэтического языка (Язык как моделирующая система - Поэтический язык Цветаевой). - *Semiotyka i struktura tekstu.* Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973.
16. J. FARYNO, ""БЕССОННИЦА" Марины Цветаевой. Опыт анализа цикла".- *Зборник за Slavistiku* 15 (Novi Sad, 1978).

17. J. FARYNO, "Из заметок по поэтике Цветаевой" (in: 8).
18. J. FARYNO, "Zarys poetyki Cwietajewej".- *Poezja* 3 (1985) = an older version of the present "Some Aspects.."
19. J. FARYNO, *Введение в литературоведение*. Часть I - Katowice 1978, с. 62-63, 68, 78-80; Часть II - 1978, с. 10-11, 50-53, 224-226; Часть III - 1980, с. 23-24, 62-63, 70, 72-73, 113-117, 123-124, 242.
20. J. FARYNO, "Стихотворение Цветаевой "Прокрасться..."". - *Slavica Hierosolymitana* (forthcoming).
21. J. FARYNO, "Семиотические аспекты поэзии Маяковского". - *Umjetnost Riječi: Književnost - Avangarda - Revoljucija. Ruska književna avangarda XX stoljeća. Izvanredni svezak*, Zagreb 1981.
22. J. FARYNO, "Блаженное наследство Мандельштама: "На развалинах, уложенных соломой...". - *Književna Smotra* 1985.
23. L.FILIMONOVA: Л. ФИЛИМОНОВА, "Образная перспектива слова в ранней лирике Цветаевой". - *Сборник научных студенческих работ*. Выпуск II, Воронеж 1970, с. 123-126.
24. Ju. FREJDIN: Ю.Л. ФРЕЙДИН, "Анализ стихотворения Марины Цветаевой "В огромном городе моем - ночь..". - *International Journal of Slavic Linguistic and Poetics*, XI. Mouton, The Hague 1968.
25. A. GOVE, "Parallelism in the Poetry of Marina Cvetaeva". - *Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovskiy*. Mouton, The Hague-Paris 1973.
26. M.GASPAROV: М.Л. ГАСПАРОВ, ""Поэма воздуха" Марины Цветаевой: Опыт интерпретации". - *Труды по знаковым системам, XV: Типология культуры. Взаимное воздействие культур*, Тарту 1982.
27. V. IVANOV: Вс. ИВАНОВ, "Поэзия Марины Цветаевой". - *Тарусские страницы*, Калуга 1961.
28. V.V.IVANOV: В.В. ИВАНОВ, *Очерки по истории семиотики в СССР*, Москва 1976.
29. V.V.IVANOV, V.N.ТОРОТОВ: В.В.ИВАНОВ, В.Н. ТОПОРОВ, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы. Древний период*, Москва 1965.
30. V.V.IVANOV, V.N. ТОРОТОВ: В.В. ИВАНОВ, В.Н. ТОПОРОВ, *Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов*, Москва 1974.
31. S. KARLINSKY, *Marina Cvetaeva. Her Life and Art*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1966.
32. L. KLEBERG, "В ожидании письма. О стихотворении Марины Цветаевой "Письмо"". - *Scando-Slavica* 27 (1981).
33. A.N.KOLMOGOROV: А.Н. КОЛМОГОРОВ, "Пример изучения метра и его ритмических вариантов". - *Теория стиха*, Ленинград 1968 (author analyses here the cycle "Stol" - "The Table" and "Poéma konca" - "The Poem of the Ende").
34. A.M. KROTH, "Toward a New Perspective on Marina Tsvetaeva's Poetic World" (in: 8).

35. Ju. LOTMAN: Ю.М. ЛОТМАН, *Структура художественного текста*, Москва 1970, с. 104-111, 209-219.
36. Ju. LOTMAN: Ю.М. ЛОТМАН, *Анализ поэтического текста. Структура стиха*, Ленинград 1972, с. 235-247.
37. Ju. LOTMAN: Ю.М. ЛОТМАН, "Текст в тексте". - *Труды по знаковым системам*, XVI: *Текст в тексте*, Тарту 1981.
38. Z. MACIEJEWSKI, *Proza Maryny Cwietajewej jako program i jako portret artysty*, Warszawa 1982.
39. M. MEJLAX: М.Б. МЕЙЛАХ, "Об именах Ахматовой. I: Анна". - *Russian Literature* 10/11 (Special issue devoted to Acmeism, II. 1975).
40. E. MELETINSKIJ: Е.М. МЕЛЕТИНСКИЙ, *Поэтика мифа*, Москва 1976.
41. J. MEYENDORFF, *Teologia bizantyjska. Historia i doktryna*. Przełożył Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1984 (trans. from: John MEYENDORFF, *Byzantine Theology. Historical Trends and Doctrinal Themes*, Fordham University Press, New York 1979).
42. K. ORŁOW-LASKOWSKA, "Noc, sen i śmierć w poezji Maryny Cwietajewej". - *Studia Rossica Posnaniensia* 12 (1980).
43. S. POLJAKOVA: С. ПОЛЯКОВА, "К вопросу об источниках поэмы Цветаевой "Царь-Девница". - *Russica '81*, New York 1982.
44. S. POLLAK, "Portret poetki". - *Poezja* 3 (1968).
45. O. REVZINA: О.Г. РЕВЗИНА, "Из наблюдений над семантической структурой "Поэмы конца" М. Цветаевой". - *Труды по знаковым системам*, IX, Тарту 1977.
46. O. REVZINA: О.Г. РЕВЗИНА, "Знаки препинания в поэтическом языке: Двоеточие в поэзии М. Цветаевой". (In: 8).
47. O. REVZINA: О.Г. РЕВЗИНА, "Структура поэтического текста как доминирующий фактор в раскрытии его семантики". (In: 8).
48. O. REVZINA: О.Г. РЕВЗИНА, "Тема деревьев в поэзии М. Цветаевой". - *Труды по знаковым системам*, XV: *Типология культуры. Взаимное воздействие культур*, Тарту 1982.
49. O. REVZINA: О.Г. РЕВЗИНА, "Из лингвистической поэтики. (Деепричастия в поэтическом языке М. Цветаевой)". - *Проблемы структурной лингвистики*. 1981, Москва 1983.
50. G. SEDYX: Г.И. СЕДЫХ, "Звук и смысл. О функции фонем в поэтическом тексте. (На примере анализа стихотворения М. Цветаевой "Психея)". - *Филологические Науки* 1 (1973).
51. G.S. SMITH, "Versification and Composition in Marina Cvetaeva's "Pereuločki". - *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* XX (1975).
52. L. STOMMA, *Słońce rodzi się 13 grudnia*, Warszawa 1981.
53. N.K. ŠAJAХMETOVA: Н.К. ШАЯХМЕТОВА, "О семантических неологизмах в контексте М. Цветаевой". - *Вопросы русской филологии*, Алма-Ата 1978, с. 178-188.
54. N.K. ŠAJAХMETOVA: Н.К. ШАЯХМЕТОВА, "О творческом контексте М. Цветаевой". - *Вопросы русской филологии*, Алма-Ата 1978, с. 189-198.

55. J. i R. TOMICCY, *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Warszawa 1975.
56. V.N. TOPOROV: W.N. TOPOROW, "O jedności poety i tekstu". - *Pamiętnik Literacki* 4 (1980) (transl. from Russ.)
57. B.A. USPENSKIJ : Б.А. УСПЕНСКИЙ, *Филологические разьяскания в области славянских древностей. (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского)*, Москва 1982.
58. W.G. WESTSTEIJN, *Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism*, Amsterdam 1983.
59. G. WYTRZENS, "Zum Wortschatz des 'Krysolov' der Marina Cvetavaeva". - *Wiener Slawistischer Almanach*, 1, 2 (1978).
60. G. WYTRZENS, "Парижские поэмы Марины Цветаевой". - *Umjetnost Rijeđi: Književnost - Avangarda - Revolucija. Ruska književna avangarda XX stoljeća. Izvanredni svezak*, Zagreb 1981.
61. Л.В.ЗУБОВА, "Семантика художественного образа и звука в стихотворении М. Цветаевой из цикла "Стихи к Блоку"". - *Вестник ЛГУ*, 2 (1980).
62. Л.В.ЗУБОВА, "О семантической функции грамматических архаизмов в поэзии М. Цветаевой." - *Вопросы стилистики. Функциональные стили русского языка и методы их изучения. Межвузовский научный сборник*, Саратов 1982.



S O N D E R B Ä N D E

1. Ju.D.APRESJAN, Tipy informacii dlja poverchnostno-semantičeskogo komponenta modeli "smysl ↔ tekst", 1980, 125 S. ÖS 120.-, DM 17.-, \$ 9.-
2. A.K.ŽOLKOVSKIJ / Ju.K.ŠČEGLOV, Poëtika vyrazitel'nosti. Sbornik statej, 1980, 256 S., ÖS 200.-, DM 28,50, \$ 15.-
3. Marina Cvetaeva. Studien und Materialien, 1981, 310 S. ÖS 250.-, DM 35.-, \$ 16.-
4. I.P.SMIRNOV, Diachroničeskie transformacii literaturnych žanrov i motivov, 1981, 262 S., ÖS 200.-, DM 29.-, \$ 12.-
5. A.STONE NAKHIMOVSKY, Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskij, 1982, 191 S., ÖS 180.-, DM, 25,70.-, \$ 11.-
6. E.MNACAKANOVA, Šagi i vzdochi. Četyre knigi stichov, 1982, 216 S., ÖS 150.-, DM 21,40.-, \$ 9.-
7. Marina Cvetaeva, "Krysolov". Der Rattenfänger. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von M.-L.BOTT, mit einem Glossar von G.WYTRZENS, 1982, 326 S., ÖS 200.-, DM 28,50.-
8. S.SENDEROVIČ, Aleteja. Elegija Puškina "Vospominanie" i problemy ego poëtiki, 1982, 280 S., ÖS 250.-, DM 35.-
9. Th.LAHUSEN, Autour de l'"homme nouveau". Allocution et société en Russie au XIXe siècle (Essai de sémiologie de la source littéraire), 1982, 338 S., ÖS 200.-, DM 28,50.-
10. Erzählgut der Kroaten aus Stinatz im südlichen Burgenland. Kroatisch und deutsch. Herausgegeben von K.GAÁL und G.NEWEKLOWSKY, 1983, LXX+339 S., ÖS 200.-, DM 28,50.-
11. Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Herausgegeben von W.SCHMID und W.-D.STEMPEL, 1983, 404 S., ÖS 200.-, DM 28,50.-
12. Boris GASPAROV, Poëtika "Slova o polku Igoreve", 1984, 406 S. ÖS 300.-, DM 42.-
13. Protestantismus bei den Slowenen / Protestantizem pri slovincih. Beiträge zur 3. Slawistentagung der Universitäten Klagenfurt und Ljubljana 1983, 1984, 280 S., ÖS 200.-, DM 28,50.-
14. I.A.MEL'ČUK, A.K.ZHOLKOVSKY, Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian, 1984, 1000 S., ÖS 630.-, DM 90.-, \$ 35.-
15. Gumilevskie čtenija: vypusk vtoroj. Herausgegeben von V.F.MARTYNOV, 1984, 214 S., ÖS 200.-, DM 28,50.-
16. I.A.MEL'ČUK, Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovyh vyraženij, 1985, 510 S., ÖS 350.-, DM 50.-
17. I.P.SMIRNOV, Poroždenie interteksta (Élementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorčestva B.L.Pasternaka), 1985, 205 S., ÖS 200.-, DM 28,50.-
18. J.FARYNO, Mifologizm i teologizm Cvetaevoj ("Magdalina - "Car'-Devica" - "Pereuločki"), 1985, 412 S., ÖS 280.-, DM 40.-