

Е.В. Хворостьянова

**«ЖЕСТ СМЫСЛА»
(ИНВАРИАНТНЫЕ СТРУКТУРЫ РИТМА КАК
СЕМАНТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ПОЭМЫ М. ЦВЕТАЕВОЙ
"МОЛОДЕЦ")**

"Фольклорным" поэмам М. Цветаевой повезло, пожалуй, меньше, чем другим ее произведениям, поскольку их обстоятельное изучение началось сравнительно недавно. Стилистическая близость, наличие (почти во всех случаях) фольклорного источника, устойчивость системы образов и типологически сходный характер центрального конфликта стали серьезным основанием для рассмотрения этих поэм как единого текста.¹ Такой подход был тем более закономерным, что в художественном наследии Цветаевой взаимное тяготение произведений друг к другу достигает чрезвычайно высокой степени. Оно проявляется не только в текстах, оформленных поэтом в лирические циклы, не только в хронологически близких, но – прежде всего – в "зарифмованности" произведений жанрово, стилистически и тематически далеких, написанных в разное время и отражающих различные этапы творческого пути Цветаевой. А потому категория "художественного мира" в современном цветаеведении приобрела свойства центробежности: творчество поэта, взятое как целое, как "индивидуальный миф", "единое 'произведение', состоящее из отдельных, разновременных созданий"² стало не только контекстом, но призмой, сквозь которую преломляется каждый конкретный текст, ракурсом, задающим его прочтение.

Обоснованность и плодотворность такого подхода не вызывает сомнений; однако, как и любая форма научной рефлексии, он не может претендовать на универсальность. Семантические сдвиги оказываются неизбежным результатом редукции (ослабления или акцентировки) образных, композиционных, сюжетных, собственно стиховых составляющих отдельного текста, внутри которого их конкретное взаимодействие, их заданное поэтом единство – одновременно и указание на жесткую функциональную взаимообусловленность и гарант целостности вещи, "данной", по словам самой Цветаевой целиком, "с самого начала": "уже где-то очень точно и полностью написана. А я только восстанавливаю".³ Ощущение сделанности "заданного урока", воплощенности замысла нередко оказывается у

Цветаевой не только указанием на цельность, но и на субъективную значимость произведения. Так, по завершении "Молодца" в письме к Пастернаку она скажет:

...только что кончила большую поэму [...], не поэму, а наваждение, и не я ее кончила, а она меня, – расстались, как разорвались! и я, освобожденная, уже радовалась: вот буду писать самодержавные стихи и переписывать книгу записей, – исподволь – и все так хорошо пойдет.⁴

Стремление приблизиться к пониманию авторского замысла через осознание "непохожести" "Молодца", его особенности и обособленности в ряду других фольклорных поэм и – шире – других произведений Цветаевой – задача, вряд ли разрешимая в пределах статьи. Тем не менее, попытка обозначить некоторые координаты специфической организации поэмы представляется нам чрезвычайно существенной. В этом смысле отношение самой Цветаевой к "Молодцу" как к поэме "мучительной" и "любимой", многочисленные возвращения к ней в письмах, эссе, критических статьях, нередко сопровождаемые разъяснениями, уточнениями и указаниями на важные параллели, являются для нас дополнительным подтверждением необходимости такого рассмотрения.

На фоне свойственного Цветаевой свободного обращения с фольклорными источниками, которые, как правило, задают отдельные повороты сюжета, положения, являющиеся своеобразным импульсом, потенцией лирического сюжета,⁵ "Молодец" выделяется неожиданным следованием за первоисточником – народной сказкой "Упырь" из собрания Афанасьева. Сюжетное следование значительно усилено обилием даже не реминисценций, а лексико-синтаксических и ритмических цитат.⁶

Имя героини, также заимствованное из первоисточника, не только сопоставлено фонетически и этимологически с именами других лирических героинь Цветаевой (Марьями, Маринками),⁷ но и отчетливо противопоставлено им⁸ в тексте поэмы:

Горят, яркие,
Горят, жарки,
Жаром бархачены –
Эх!
Мои – жарче,
Твои – жарче,
У Маруси – жарче всех!

[...]
Вкруг той обовьюся,
Что меж Люб – Маруся!
(119)

Пляши, Маша,
Пляши, Глаша,
Да по нашенскому –
Эх!
Моя – краше,
Твоя – краше,
А у гостя – краше всех!
(118–119)

Держись, Марья!
Моя Русь-то!
(174)

Характер образа и поведенческий рисунок героини "Молодца" при сопоставлении с традиционными для Цветаевой лирическими героинями кажутся едва ли не парадоксальными. Деятельное, бунтарское, "мужское" начало последовательно связано у поэта с лирическим "я". Отсюда – героини ее ведут, влекут за собой, активно творят или разрушают мир, свою и чужие судьбы. Они – воительницы ("Царь-девица"), колдуньи ("Переулочки"), бунтарки (цикл "Жизни", "Минута" и др.). Не они оказываются под властью мороки и чары, они сами – морока и чара. Даже в тех случаях, когда сюжетно героиня занимает позицию ведьмой ("На красном коне"), ее движение вслед сопровождается активными действиями – "Рукоплещу – кричу – свищу – / Рычу – искры мечу" – она способна заговорить стихию –

Мети, громозди пороги –
Превыше скал,
Чтоб конь его крутоногий
Как вкопан – встал.

И внемлют ветра – и стоном
В ответ на стон.
Торопится красным гоном
Мой конный сон. –

(102)

наконец, сразиться, стать наравне с вожатым:

На белом коне впереди полков
Вперед – под серебряный гром подков!
Посмотрим, посмотрим в бою каков
Гордец на коне на красном!
[...]

И шепот: Такой я тебя желал!
И рокот: Такой я тебя избрал...
(104–105)

Маруся в "Молодце" не просто ведьма, но подчеркнута пассивна; ее предательство брата и матери в первой части поэмы предстают как "не-деяния" – не назвать Молодца и не прийти на помощь погибающим. Последнее получает в поэме дополнительную характеристику – Маруся не только "приговаривает" родных к смерти, она не может, не в силах им помочь в момент гибели – "Привстать хочет: / Плеча лудом" – и наутро оплакивает их, с новой силой осознавая *свою* вину. Каждое такое "не-деяние" придает Марусе все бóльшую пассивность, подчиненность судьбе, безотчетность и невластность над своими поступками – "Как на страшный на суд / Ноги сами несут."

Во второй части жизнь с барином описана как сон и дрема для героини, забывшей не только прошлую жизнь, но и свое имя:

- Как гроза за плечами?
– Не знаю.
- Как прежде в глаза величали?
– Не знаю.

(150)

Глагольные формы в поэме часто передают не действие, а отсутствие, невозможность, нежелание или неспособность к нему ("Сплю – не слышу"; "В три полотнища / Простерлась, в строгостях. / Да нейдет еще / Душа из ребрышек."; "Ослабла, размякла"; "Иссякла, потухла, / Потухла, погасла"; "Хвалит скуп, / Глаза тупит."; "Очи тупит, / Мрамор ледовит."; "Никнет. – Дитятко / Мужу – на руки."; "Вот-вот скрутится, / На-земь грохнется." др.). Показательно в этой связи пояснение к поэме, данное самой Цветаевой в статье "Поэт о критике": "Маруся упыря любила, а потому и не называла, и *теряла*, раз за разом, мать – брата – жизнь."⁹ (выделено мной – Е.Х.)

Покорность и пассивность героини еще более усилены ее молчанием. Голос лирических героинь Цветаевой всегда является важнейшей характеристикой их образа. Словом они заговаривают, привораживают, громopodobно взывают, наконец, запечатлевают мир в вечности. Голос – воплощение активного, творящего начала:

Любовь отпустит Вас. Но вдохновенный
Всем пророкочет голос мой крылатый
О том, что жили на земле когда-то
Вы, столь забывчивый, сколь незабвенный.¹⁰

Женская немота, невладевание магией слова нередко появляются у Цветаевой как знак не только далекого, но и враждебного ей образа.¹¹ Маруся же не только пассивна, но и безгласна. Диалоги с Молодцем оказываются по существу монологами, напряженность которых достигается быстрой сменой интонации в репликах самого Молодца. В этих сценах односложные ответы Маруси ("–Нет") приравнены к отсутствию ответов:

Над душой дыша:	– Ну так знай, слепа,
– Скажи, следом шла?	(Руку снял с плеча,
Дрожат, вплоть соплись.	Пыхтит, землю бьет)
– Мою знаешь жыть?	– Нынче мать помрет.

(130–131)

Глаза вски-ды-вает.
– Была-видела? – Нет.

Разговоры с матерью по большей части также лишены диалогического взаимодействия реплик, поскольку ответы Маруси – метафоры-загадки – являются не столько обнаружением, сколько сокрытием правды: "Какое у милого? / – С крестовою крышею."; "Чего ж, дочка, плачешь-то? / – Да с радости, матушка." Наконец, требуя от барина клятвенных обещаний (не ходить в церковь, не звать гостей, не иметь красного в доме), героиня ставит условия тихим, чуть слышным голосом: "Шумком скучным, тростниковым: / – Ты послушай мои три слова!" Голос героини отчетливо звучит в поэме лишь однажды – как жест отчаяния в попытке переселить, перекрыть бесовский гомон гостей барина силой своего голоса:

За-ряд холост!
Са-пог латан!
Жена в голос:
"Вспомни клятвы!"

– Ногой княжит!
– Спinoй мыслит!
Жена навзрыд:
"Не – клянися!"

(167)

Обращает на себя внимание и неожиданный отказ Цветаевой в "русской поэме" от любимого и – по выражению поэта – "русского числа" "7".¹² Оно не только часто встречается в других произведениях как "число творчества",¹³ но – и это главное – сопровождает все фольклорные поэмы. В "Его-рушке" – описание семи дней недели в главе "Купечество" (дни не только названы, но и композиционно выделены); главный герой – седьмой "сын" (выкормыш) волчихи.¹⁴ В поэме "На Красном коне" – радуга. В "Царь-Девце" – "семь укладок бабьих", "семишерстный султан" и "семь покоев" царицы. В "Переулочках" – "семь окошечек", "семь лжей" и последний соблазн "седьмыми небесами".¹⁵

Наконец, стройность композиции "Молодца" поразительна даже на фоне поздних поэм Цветаевой. "Коэффициент взаимоотраженности" образных, тематических, синтаксических, ритмических форм дает тот поразительный эффект целостности, неделимости текста, который, по словам Ариадны Черновой, создает непреодолимую трудность пересказа содержания "Молодца",

хотя оно ясно и последовательно. [...] слишком музыкально связаны между собой строфы – все строчки нерасторжимые звенья – хлынувший ливень звуков, колокольный разлив – сыгравшийся оркестр – не разъять на отдельные части – не расчленишь звуков. Чтобы полностью воспринять, надо прочесть целиком – никакой пересказ не передаст ритмически-музыкального богатства.¹⁶

Специфика поэмы "Молодец" не исчерпывается отмеченными особенностями ее поэтики. Однако, думается, их достаточно для того, чтобы попытаться увидеть в поэме не только один из вариантов воплощения единого лирического сюжета, но и отдельный, самостоятельный сюжет, связанный, но семантически не равный сюжету другой, даже стилистически близкой вещи Цветаевой. На этом пути осознания текста как целостного высказывания наиболее продуктивной нам представляется опора на фактор, обеспечивающий конструктивные внутритекстовые связи и тем самым формально-содержательное единство произведения. В поэме "Молодец" таким интегрирующим фактором мы считаем ритм.

Нащупывание "слуховой дороги к стиху", воспроизведение заранее заданной "ритмической картины" – постоянные образы индивидуального творческого процесса, которые мы находим в письмах, критических статьях и эссе Цветаевой.

Слышу не слова, а какой-то беззвучный напев внутри головы, какую-то слуховую линию – от намека до приказа [...] это целый отдельный мир, и сказать об этом – целый отдельный долг. Но убеждена, что и здесь, как во всем, закон есть.

Пока же: достоверный слух, без ушей, то есть еще одно доказательство, что

– Есть там – от!¹⁷ Для чего же вся работа? Это исписыванье столбцов, и столбцов, и столбцов – в поиске одного слова, часто не рифмы даже, слова посреди строки, почему – не знаю, но свято долженствующее звучать как – – –, а означать – – –.¹⁸ Стих только тогда убедителен, когда проверяем математической (или музыкальной, что то же) формулой. Проверять буду не я.¹⁹

Цветаевская рефлексия над логикой творческого процесса получала подтверждения и в современных исследованиях, посвященных анализу поэтики ее произведений. Как отмечал Е.Г. Эткинд, в процессе работы над переводом "Молодца" на французский язык Цветаева оказывается склонна скорее к изменению слова, чем ритма. Она жертвует образом словесным, но не ритмическим.²⁰ Таким образом, в разворачивании текста ритмический фактор обнаруживает себя как интегрирующий впечатление и обеспечивающий семантическое единство текста. Проследившая логику развития поэтической системы Цветаевой, М.Л. Гаспаров выделяет среди прочих два фактора, которые, на наш взгляд, являются определяющими для ритмической структуры текста. Первый связан с построением пьес и некоторых поэм, выступая как фактор композиционный. "Пьесы Цветаевой статичны, это вереница моментов, каждый из которых порознь раскрывается в монологе, диалоге или песне. "Царь-Девушка" и "Молодец" – это тоже серия не-

подвижных сцен, серия внешних и внутренних ситуаций, каждая из которых развернута, а переходы между которыми мгновенны.²¹ Второй фактор был определен тяготением ранней цветаевской лирики к песне и романсу. Сформировавшееся в эти годы пристрастие к рефренным формам "остается у Цветаевой излюбленной основой организации стихотворения на всю жизнь."²²

Движение, осуществляемое через повтор сюжетных, композиционных, образных, синтаксических, строфических, метрических формул – то есть ритм в чистом его выражении – определяет развертывание смысла. Сопряженность двух элементов задает их динамическое взаимодействие, становится импульсом к движению, а не его остановке; это взаимодействие имеет порождающий характер. Так, передавая свои впечатления о лекции по языковедению, Цветаева в письме к А. Тесковой скажет:

Профессор (знаменитость) все языки ведет от четырех слов.
Когда я его услышала, я сразу отвратилась: ничто четное добра
не дает. А рифма? Рифма есть третье!²³

А. Белый в предисловии к сборнику "После разлуки"²⁴ назвал ритм "жестом смысла".²⁵ Как жест смысла, как семантический принцип построения поэмы "Молодец" мы и попытаемся рассмотреть ритмические структуры этого текста.

1. Предварительные замечания

Ритм, как общий принцип формообразования, лежащий в основе текстовой конструкции, осуществляет себя на всех уровнях художественного целого, хотя характер взаимодействия отдельных ритмических структур может быть различным. Наиболее типичными нам представляются три вида такой корреляции:

1) *Полифония*, основанная на пересечении и взаимоналожении типологически несопоставимых, самостоятельных ритмов; в этом случае общий ритмический рисунок осуществляется посредством чередований уподоблений и расподоблений отдельных ритмических структур, создающих напряжение или разряжение в сюжетно-композиционном развертывании текста.

2) *Иерархичность*, соподчиненность ритмических структур; ритмическая группа или даже несколько ритмических групп низшего уровня выступают в качестве единицы или части ритмической группы более высокого уровня.

3) *Ивариантность* ритмических структур, предполагающая осуществление общего ритмического задания на разных уровнях по единой форму-

ле; здесь формула ритма выступает не только как формообразующий, но и как идеологический аспект, поскольку выявляет изоморфную природу мира и указывает на наличие закона, лежащего в его основе.

Разумеется в текстах нового времени указанные типы взаимодействия ритмических структур в пределах одного произведения могут и совмещаться. В поэме М. Цветаевой "Молодец" мы видим последовательное воплощение третьего типа ритмического построения.

Инвариантная формула поэмы имеет и числовое выражение; она равна "5". Это обстоятельство тем более существенно, что числа в жизни и творчестве Цветаевой играли важную роль – они не только устойчивый элемент многих поэтических произведений, они становятся добрыми и недобрыми предсказаниями, воспринимаются как знамения в личной судьбе поэта. Записные книжки и письма представляют в этом смысле еще более богатый материал, чем художественные произведения.²⁶

Число "5" не только лежит в основе ритмической организации, оно как лейтмотив приходит через всю поэму, связывая сюжетные, образные и пространственно-временные ряды ("Наших встреч – счетом пять"; "Раз да раз – пять разов: / Перед Богом – пять годов. / Твоих бед – пять воев: / Без обедни – пять годов"; "Пятый стук – сына ждут."; "Пять деньков еще до сроку."; Сравн. также введение числа через фигуру умолчания – "Таких пиршеств / Не три – не четыре!"). Ритмический курсив, поддержанный лейтмотивом, вовлекают в свое семантическое поле и второстепенные образы (например, два пятка на глазах умершей матери).

Разумеется, говорить об индивидуальном мифе числа, подобном хлебниковскому,²⁷ мы не можем. С другой стороны, знакомство Цветаевой с эзотерическими и символическими учениями, где число наделялось понятийно-логическим содержанием, было хотя и несомненным,²⁸ но поверхностным и никогда, даже на короткий срок не вызывало активного личного и творческого интереса (как, например, у А. Белого). И все же символика числа "5", восходящая к учениям пифагорейцев, Гермеса Трисмегиста, Кабале и позднее адаптированная различными философско-мистическими системами, для поэмы "Молодец" не безразлична.²⁹ Динамика нечетного числа "5", противопоставленного "4-м" как "числу мира" связана с идеей духовного перерождения, прорыва, выхода из земных границ замкнутого материального мира, совершаемое на основе личного выбора, реализации свободы выражения волевого начала индивидуума.

Этот предельно обобщенный символический смысл является не ключом к поэме, а лишь культурным фоном и знаком универсального характера сюжета, не отсылающего к определенной традиции, но типологически соотношенного с устойчивыми моделями мира. Структура этого мира воплощена в конкретном эпическом пространстве поэмы. Его координаты пол-

ностью не совпадают с традиционными, но имитируют их. Аналогичную роль играет текст-источник поэмы – народная сказка, которая становится способом повествования о *своей* душе.³⁰

Прежде чем обратиться к описанию ритмического строя поэмы, заранее оговоримся, что строиться это описание будет не в соответствии с теми "видами" или "уровнями" ритма, которые выделялись в обширной научной литературе.³¹ Это обстоятельство вызвано с одной стороны, большим объемом поэмы, с другой – недостаточной теоретической разработкой самой проблемы художественного ритма и, как следствие, классификаций ритмических форм. Мы попытаемся рассмотреть ритмическую организацию композиции, хронотопа и стиха³² в их связи с сюжетом поэмы "Молодец".

2. Ритм композиции

Ритмический рисунок композиционного расположения частей и глав поэмы прослеживается наиболее отчетливо. Две части, посвященные двум жизням Маруси, последовательно соотносятся по главам.

Первые главы – "Молодец" и "Барин" – уже самими названиями со-противопоставляют героев, встреча с которыми здесь произойдет и предопределяет дальнейшую судьбу Маруси.

Вторые главы – "Лесенка" и "Мрамора" – одинаково противопоставлены первым по напряженности повествования – именно здесь происходит обнаружение тайного и попытка бегства героини. Между собой они дополнительно связаны (как аналогичные единицы ритмических звеньев) тем, что включают описания "домов" героев (кладбище и церковь с покойником – дом Молодца-упыря, мрамора – богатый дом барина). Эта ритмическая однородность усилена введением в экспозиционной части главы "Мрамора" мотива лесенки ("По той лестнице – да ввысь: / Взглянуть – ноги отянулись! / Сверкнула – и канула / стремниною каменной"), отсылающего ко второй главе первой части, где Маруся забирается по лесенке и, узнав тайну Молодца, с грохотом падает с нее.

Третьи главы – "В воротах" и "Сын" – композиционно становятся переломными, поскольку связаны с роковым выбором. В первой части Маруся впервые говорит "нет" на требование Молодца признаться в том, что шла за ним и знает, кто он. Результатом этого отказа становится смерть брата – первая земная жертва, которая затем повлечет за собой и другие. Во второй части как будто мирная жизнь с барином также оказывается связанной с внутренним искушением и роковым выбором. Дав Марусе клятву, барин в душе не смирился, и на фоне счастливой размеренной жизни обнаруживается внутренняя готовность нарушить слово ("Только шип один

жесток: / Что живем без помощи! / Ни одной на весь чертог / Не найдешь иконочки."). Сын получает имя Богдан и, наконец, испытание радостью ("Эх, и задал бы / Пированьице!") влечет за собой последующие беды. Не случайно высказанное желание интерпретируется как стимулирующее дальнейшие события. Слово неизбежно реализует себя в событии:

(Сласти – шагом,
Страсти – рысью.)
Барин, барин,
Вслух не мысли!
(154)

Четвертые главы – "Вторые ворота" и "Пированьице" – соотносятся наиболее сложным образом. В самом общем виде их можно было бы охарактеризовать как отчаянное стремление преодолеть судьбу, предотвратить неизбежное. В этой ситуации особую роль играет присутствие воспоминаний о прошлом, которое должно способствовать спасению, избежанию рокового финала. В первой части поэмы эту функцию выполняет признание Молодца, его готовность пожертвовать собой и своей любовью ради спасения Маруси:

До сердцевины,
Сердь моя, болен!
Знай, что невинен,
Знай, что неволен!

Сам тебе в ручки,
Сердце, даюсь!
Крест мне и ключ мне:
Ввек не вернусь!

Лют твой сударик!
Лют твой румяный!
Полночь как вдарит,
Волком как гляну –
(130)

Во второй части в аналогичной функции выступает постепенно возвращающаяся к Марусе память:

Помню зори, помню руды...
– В шелках али в рубище?–
Не припомню, не забуду,
Чего не забуду-то?

Только славы, что верна мол...
 Жена? – Не так звали!
 Голова моя дурна,
 Что пою –
 [...]
 Кто там бродит, взойти хочет?
 Соколик – ай перепел?
 Люб и нелюб мне сыночек!
 Всем люб, а чем нелюб-то?³³
 (160, 162)

Момент приближающейся катастрофы оказывается связан с обретением героиней голоса. Обе главы одинаково завершаются торжеством дьявольского искушения.

Последние главы – "Под порогом" и "Херувимская" – также выступают как аналогичные ритмические единицы, поскольку обе описывают расставание Маруси со спутником (сначала – с Молодцем, затем – с барином) и переход в иную жизнь (соответственно – "Во просторы" и "В огонь синь").

Таким образом, две части поэмы организованы как аналогичные ритмические группы пятичленной формулы с подобным расположением структурных элементов. Указанное подобие лежит в основе композиционного конфликта, где вторая часть обретает качества антитезы. Эта антитетичность наиболее отчетливо проявляет себя в ритмическом построении сюжета и хронотопа. Но и на уровне самой композиции ритмические группы оказываются прочно связаны на стыках. Финал первой части – уход "во просторы"; начало второй – обнаружение во просторах, на перекрестке дорог цветка. Еще более жестко слиты начало первой и конец второй части, образующие композиционное кольцо. Композиционная завершенность осуществляется с помощью описания окончательного соединения Маруси с Молодцом, имитирующего их первую встречу. Танец в первой главе и последнее объятие в финале поэмы, также подобное танцу, обнаруживают свое типологическое сходство в форме описания:

То-ль не молодец-огонь!
 [...]
 Руки врозь,
 Ходом скор...
 [...]
 Грива вкось,
 Дыхом – яр...
 [...]
 Ты – лист
 Я – нож румянист!
 [...]
 Близь – в близь,
 Сердь – в сердь...
 (118, 119, 120)

Огонь – и в разлете
 Крыл – копия
 Яростней: – Ты?
 – Я!
 Та – ввысь,
 Тот – вблизь:
 Свились,
 Взвились:
 Зной – в зной,
 Хлынь – в хлынь!
 (180)

Дополнительными скрепами выступают образы, зашифрованные в первой пляске (загадки³⁴) и названные в финале: "Ходи шибче, / Ходи выше, / Медом сыщенная..." -> "Перси – в багрец!"; "Горят ярки, / Горят жарки. / Жаром бархачены..." -> "Уста – жжением"; "Стучат, громки, / Гремят, звонки, [...] Мое – громче, / Твое – громче, / У Маруси – громче всех!" -> "Сердце – к груди!" Загадка про косы (непокрытая голова девушки) зеркально отражена в финале покрывалом замужней женщины ("– Как на невесте / Фата... – Грех тяжек!").

Более подробное композиционное членение (с учетом монтажного построения отдельных глав) выявляет аналогичную ритмическую структуру; в качестве маркированных единиц, вступающих в динамические отношения между собой в данном случае будут выступать: пляска (пир), разговор, песня (плач, молитва), бег (езда), повествовательные фрагменты. Гораздо более существенную роль, чем в построении частей, здесь будут играть объем и последовательность чередований, а также взаимоналожение элементов – главный фактор, обуславливающий напряжение и ослабление ритма композиции. Так, например, в организации отдельных глав указанные единицы могут являть качества доминант, формирующих основной фон (в 3-й главе первой части, целиком построенной на диалогах – Маруси с подружками, Маруси с Молодцем и Маруси с матерью; последний реализован двояким образом – как реальный разговор и как квазидialog на расстоянии: "– Доч-ка! Доч-ка! [...] – Сплю-не слышу, матушка!") или маркирующих кульминационные моменты сюжета (отчаянная пляска Маруси в начале 5-й главы первой части, знаменующая окончательный выбор и смертный приговор: "Не пожар тушу, / Свою смерть пляшу – / С гикотом! с топотом!"). Выступая в начале поэмы как контрастные и равновесные (особенно показательны в этом смысле равная представленность единиц во второй главе и "разряжающий" характер повествовательных фрагментов диалогической третьей главы первой части), в своем композиционном развертывании они обнаруживают устойчивую тенденцию к взаимоналожению и окончательному слиянию в последней сцене поэмы (совпадение молитвы, спора двух голосов, "танца" – последнего объятия Маруси с Молодцем и их полета "В огонь синь"). В ритмическом взаимодействии данных элементов конструктивная роль принадлежит повествовательной инстанции: первоначально отчетливые границы повествования и диалогов постепенно размываются; возрастающая напряженность сюжета находит свое выражение в том, что экспозиционная функция повествования, объясняющего, между какими героями происходит последующий диалог, утрачивается. В последней главе поэмы при включении следующего диалога Цветаева вынуждена прибегнуть к сноске – "Вопросы – ее, ответы – бариновы"; голоса героев и повествователя становится все труднее различить, тем более, что в ряде

случаев реплики героев либо вовсе не получают соответствующего синтаксического оформления, либо оно вводится с ощутимой задержкой:

У меня ль жена млада,
У меня ль красавица!
[...]
(Куды и вся удаль
Девалась – не вемо!)
...На тебя не дунул,
На тебя не венул.
[...]
Стоит трезв как пьян:
– Уж ты дар мой ждан,
Уж ты сын Богдан,–
Уж и пир задам!
(152, 153)

Общий принцип ритмического чередования композиционных единиц³⁵ может быть непосредственно соотнесен с ритмической организацией стиха (см. раздел "Ритм стиха").

3. Ритм хронотопа

Не будет преувеличением сказать, что именно в ритме хронотопа наиболее отчетливо обнаруживается логика построения универсальной модели мира, которая сопряжена и с универсалией лирического сюжета. Внешнее противостояние контрастных пространственных и временных моделей оборачивается обнаружением их соприродности, возможности взаимопроникновения и сопряжения на уровне ритма.

Здесь оказывается снятым противопоставление двух частей – русальной недели и святок³⁶ – "летнего"³⁷ заклатья Молодца в финале первой части ("Без обедни пять годов") и "зимнего"³⁸ пробуждения героини в доме барина ("Пять годов – день в день, / Пять годов – и день.") – как временного парадокса.

Художественное время поэмы ритмически организовано взаимодействием различных форм времени: 1) "земного", представляющего то цикличным (календарно-обрядовое), то линейным (фабульное); 2) "неземного" – сказочного и мистериального; 3) психологического (внутреннее время памяти). Последнее, как наиболее динамичное, выполняет роль катализатора в процессе взаимопревращения, метаморфоз других временных форм.

Так, уже в начале поэмы (1-я глава "летней" части) вслед за упоминанием Троицы следует просьба Маруси отпустить ее погулять с подружками: "ленку тонкого попрясть" – календарно приуроченное к зимнему времени

(после Покрова). Сказочное время как основа сказочного сюжета, осуществляющее себя по принципу "сказано-сделано", оказывается разряженным временем цикличным и линейным. Между первым разговором Маруси с Молодцом и следующим за ним по логике сказочного сюжета советом матери с помощью клубка ниток узнать, где живет таинственный жених, появляется, отмечая начало второй главы, упоминание праздника Пасхи ("Велик-день"). Завершается ночное путешествие героини, описанное, как происходящее летом ("По колдобинам – / Канавам"; "Через дичь-лебеду"), ритмической альтернативой зимнего времени – "Мо-лись / Покрову!" Само путешествие включает важнейшие временные и пространственные координаты, которые на фоне пересечений различных форм хронотопа выступают в функции "загадки" – здесь совмещаются земное, неземное и психологическое времена (еще большая семантическая нагрузка лежит на пересечении пространственных координат, к которым мы еще вернемся). Ночь выступает одновременно и как реальное темное время суток, и в своей обрядовой функции – гадание на месяц, сохраняет линейное развертывание в последовательности действия Маруси и обретает мистериальный характер в момент бегства героини. В следовании за клубком психологическое время совпадает с линейным – протяженность времени перемещения Маруси в пространстве поддерживается последовательным чередованием авторского описания ее пути и внутреннего голоса героини, заговаривающей клубок не останавливаться ("Ниточка моя, не рвися, / Новик, не закатывайся, / Клубочек, разматывайся!"). Путь назад превращает линейное время в бесконечно длящееся мгновение мистериального времени, которое соотносится с психологическим – остановившееся время аффективного состояния (страх).

В дальнейшем взаимное тяготение и переплетение различных форм времени приобретает все большую интенсивность (в ночных сценах гибели брата и матери, разговорах с Молодцом). Последняя глава первой части, где смерть Маруси метафорически описана как переход от летнего цветения к зимнему сну, окончательно приравнивает метафору к реальности, поскольку, с одной стороны, поддержана аналогичной метафорикой плача над мертвой матерью ("Лежит матушка недвижная, / В снега саванные выражена"), с другой – возвращает нас к реальному времени действия – зиме, когда Марусю хоронят "на развилье: / В снегах..."

Предельного напряжения чередование форм времени достигает во второй части поэмы. Это напряжение возникает между земным и психологическим временем, выступающими как два разнонаправленных вектора. Жизнь героини разворачивается линейно, год за годом:

Час живут – страх блюдут,
День живут – слаще льнут,

Год живут – сон без смут,
Пятый стук – сына ждуг.
[...]
Пять деньков еще до сроку.
(153, 164)

Последовательность припоминания прошлой жизни задает обратный ход времени, его возвращение. При встрече с барином Маруся не помнит ничего, кроме последнего приказа Молодца.

– Откуда сквозная такая?
– Не знаю.
[...]
– Какая гроза за плечами?
– Не знаю.
[...]
– Может грех какой давнишний?

Он – дай, ты – нá...
О-на: "не зна-

ю, не помню..."
(150, 151)

Но постепенно всплывающие в ее памяти образы организуют движение времени вспять. Сначала – черные глаза Молодца, которые Маруся вспоминает, глядя в голубые глаза сына,³⁹ затем – себя цветком во просторах, где "ни мужа – ни сына". В последней главе на пути в церковь колесо времени раскручивается еще быстрее: воспоминание о пяти годах, ночь предательства Марусей матери ("Сплю-не слышу, / Сплю-не слышу, мату-"), реплика барина – "Прочь! Нё до братьев!" – возвращает Марусю к ночи гибели брата и причине этой гибели – от Молодца-упыря: – А кто я таков / Сказать на у–". Конфликт прямого и обратного хода времени усилен репликами барина, которые повторяют слышанное Марусей в прошлой жизни:

– Помру, будешь дитятко
Родимое пестовать?
"– Душа твоя дикая!
Гордыня двуперстная!"

– Што?
(172)

Вопрос мотивирован не только тем, что быстрый бег саней мешает слышать сказанное, но и тем, что Маруся слышит знакомые по другой жизни слова подруг, подталкивающих ее к Молодцу:

– Душа твоя дикая!
Гордыня двуперстная!
Стыдят, перстом тыкают,
Грохочут, усердствуют.
(126)

Повтор знакомых слов окончательно возвращает Марусе память:

Вставая прахом, вставай пылью,
Вставай памятью со лба!
Уж ты крест-разъезд-развилье–
Раздорожице-судьба!
(172)

В последней сцене окончательный выбор Маруси совершается в сопряжении всех временных форм. Земное линейное время разворачивается и через последовательность церковной службы, и через обсуждение церковным людом героини; оно однонаправлено и приближает выбор: после троекратного "Оглашения, изыдите" Маруся пытается выйти из храма. Мистериальное время разворачивается в борьбе двух голосов (молитвы и речи Молодца),⁴⁰ как спора в вечности, не имеющего начала и конца. Завершение этой борьбы связано не с победой одного голоса над другим, а с личным выбором героини. Наконец, психологическое время получает возможность непосредственного соотнесения с мистериальным, поскольку обретает онтологический статус – возвращение земной протяженности событий в сознании героини, и повторение однажды сделанного выбора происходит как неизбежность под знаком предначертанной судьбы; выбор совершен и по жизни и по судьбе (быт приравнен к бытию).

Парадоксы художественного пространства поэмы также разрешаются в динамике их ритмического построения. Семантически нагруженные пространственная оппозиция "дом – просторы" и связанная с мотивом выбора маргиналия "порог", традиционные для культурных моделей мира, в поэме Цветаевой принципиально подвижны.

"Дом" первоначально соотнесен с идеей "своего" пространства, где можно найти защиту от темных сил ("И- / Дом"), но он же оказывается и местом гибели брата, матери и самой Маруси. Границы его становятся проницаемыми, когда героиня совершает свой выбор. Таким образом, не само пространство ставит Марусю в ситуацию выбора, а выбор способен семантически преобразовать пространство, придать ему другой статус. То же

самое происходит и во второй части, когда барин сам впускает к себе гостей, превращающих мирные мрамора в место искушения. Аналогичным образом "просторы", куда выносят Марусю в наказание за грехи, во второй части вспоминаются ею как место покоя, мирного сна –

Росло деревце – да с краю,
стояло-не трогало.
Зачем платице сорвали
Цветное, махровое?
(164)

Метаморфозы пространства происходят, главным образом, за счет последовательного обнаружения ранее не названных признаков. Так, дом, где собираются подружки и где Маруся чувствует себя защищенной – узнав тайну Молодца она боится выходить с ним из избы ("Не пошла б, каб не страх. / Шаг да шаг – в воротах") – в начале четвертой главы оказывается сам принадлежащим маргинальному пространству:

Тишь и темень везде.
Свет – в последней избе.⁴¹

И косяк-то знаком!–
Прямо в пляску – снопом.
(128)

Еще более значимыми в ритмической структуре хронотопа представляются нам пространственные координаты "право-лево" и "вход-выход". Появляясь каждый раз в новом контексте они обретают и новые качества. Впервые "право-лево" мы встречаем в главе "Лесенка". Здесь положение месяца (справа на пути за Молодцем и слева – на обратном пути) выступает в традиционной функции приметы, которая корреспондирует – соответственно – с радостным ожиданием и горестным разочарованием.⁴² Противоположение месяца и сердца ("Сердце – слева, / Месяц – справа" – "Месяц слева – [...] Сердце справа") актуализирует связь "правой стороны" с добром, раем, "левой" – со злом, адом.⁴³ Отсюда само анатомическое расположение сердца осознается как связанное с искушением. Страх, охватывающий Марусю при виде Молодца, грызущего "упокойника" – страх божий; испуганное сердце смещается вправо и Маруся спасается бегством.⁴⁴ Наконец, с месяцем связана в этой сцене и пространственная загадка: это или молодой месяц ("добрая луна" Селена), или ущербный ("злая луна" Лилит).⁴⁵ Загадка подспудно вводит ориентиры по сторонам света, так как молодой месяц находится на Востоке, ущербный – на Западе.

Следующее появление "права – лева" в конце четвертой и пятой главах вновь возвращает к сказочно-мифологическому их истолкованию ("Знать не сыт / Гнев твой – по смерти. / Правым спит, / Левым смотрит"; "Одним глазом / Глядит, – вспляшем!"). Выбор совершен в пользу зла.

Вторая часть поэмы задает новые пространственные координаты, соотносимые с предшествующими пока только на уровне лексики, но не самой пространственной модели:

Верста слева, верста справа,
Верста в брови, верста в тыл.
[...]
Где версты сошлись
(Все – врозь, одна – ввысь)...
(140, 141)

Место пересечения дорог (крест) и путь вверх организуют замкнутую модель мира, которая здесь получает название "нечистого места".

В главе "Мрамора" пляска Маруси ("Бочком вправо, / Бочком влево") уже формирует пространство не порядка, но хаоса – она запутывает, закручивает барина, в быстром движении пытаясь спастись от него. Эта пляска происходит при свете месяца. И здесь он впервые выступает как помощник Маруси. В тот момент, когда у барина иссякают силы ("Барин – из жил, / Барин – из сил") месяц пытается помочь героине спастись – он исчезает, покрывая тьмой место борьбы, и Маруся начинает одолевать барина:

Месяц – во мрак,
Куст, распалясь,
Шипьями – как
Клычьями в глаз!

Держит (из ям –
Очи!) – вот-вот
Ввысь по ветвям
Цветом уйдет!
(149–150)

В решающий момент появляется слуга, но это появление предваряется громовым "Держись!" Если сам крик можно считать криком спешащего на помощь барину слуги, то сравнение "громом" метонимически связано с местоположением месяца. Он также спешит на помощь Марусе, но слуга успевает произнести закрепку:

Лист – в берега,
Месяц – из туч,
К деде – слуга:
"– Крест – тебе – ключ!"
(150)

Молодец пытается спасти героиню, являясь ей во второй жизни небесным светилом – месяцем. Не случайно танец Маруси, который предшествует борьбе с барином, воспринимается последним как танец парный – Маруся танцует с невидимым барином партнером:

В те звонки невидимые
Ты кому названиваешь?
Ты кому подмигиваешь?
Ты кого приманиваешь?
[...]
С кем хороводишься?
Где твои званые?
Ведь никогошеньки:
Месяца да мраморы.

Месяц – взблестами
Звяк – об стеклышки.
Чаркой – по столу:
С милым чокнуться!
(146, 147)

В этой ситуации приказ "гляди на-земь" обретает дополнительный смысл – не смотреть вверх, на небо. В последней главе Маруся будет слышать голос Молодца, уговаривающего ее не ездить в церковь.

Наконец, финальная сцена сводит те пространственные координаты, которые были либо семантически противопоставлены, либо разведены, появляясь в разных частях поэмы. Пространство православного храма, стены которого ориентированы по сторонам света, вновь напоминает о 5-членной структуре альтернативного ему пространства "просторов". Находиться в храме – значит находиться в универсальном времени / пространстве, где на Востоке находится священное прошлое ("начало мира"), на Западе – будущее ("конец мира"), наверху – Бог.⁴⁶

Маруся стоит в центре храма не поднимая глаз, но горящая в ее руке свеча напоминает об огненном Молодце. Испепеляющий жар начинает исходить от церковных свеч. Огонь спасительный и очищающий лишь возвращает героиню к прошлому, к тому адскому пламени, которое она избрала, навеки полюбив ("Оттого что ад / Мне крошечный – рай: / С молодцем! С молодцем!"). Повинуясь звучащим в храме словам "Оглашения, изыди-

те!", Маруся пытается выйти (как некрещеная), то есть направляется к Западу. Пространственные координаты в этот момент получают наибольшее напряжение: направляясь к выходу = Западу героиня одновременно выбирает будущее и Страшный суд (на западной стене храма традиционно располагаются картины Страшного суда⁴⁷). Не поднимая глаз Маруся уже знает, что Молодец – "в левой оконнице". "В левом окне, / В вечном огне" герой является к ней из южного окна храма полуденным солнцем. Из земного мира, определенного четырьмя сторонами света, героиня устремляется со своим избранником "ввысь".

Пятичленная структура мира отчетливо соотносится в поэме с жертвами, которые приносит Маруся. Четыре "земные жертвы" – мать, брат, муж, сын – как "прошлое", "право", "лево", "будущее".⁴⁸ Каждая следующая жертва замыкает круг земного пространства, "закрывает" стороны света, возможные пути героини в пространстве жизни ("Куды кинусь? куды скроюсь?"). Главная жертва – жертва души⁴⁹ – и композиционно и пространственно оказывается расположенной в центре мира.

4. Ритм стиха

Спешка души еще не означает спешки пера. "Молодца", якобы написанного "в один присест" я писала, не отрываясь, день за днем, три месяца. [...] Все мое писанье – вслушивание. Отсюда, чтобы писать дальше, – постоянные перечитывания. Не прочтя по крайней мере двадцати строк, не напишу ни одной.⁵⁰

Это признание М. Цветаевой представляется нам чрезвычайно важным, поскольку не только подтверждает факт долгой и кропотливой работы поэта над архитектурой стиха, осознанности техники его построения, но одновременно указывает на конструктивный фактор стиховой организации – его динамическое становление, протекание. "Движение" стиха, последовательность смен ритмических, метрических, строфических форм в их взаимообусловленности – главное свойство, отличающее стих "Молодца" от других фольклорных поэм Цветаевой.

Разумеется, это не значит, что традиционное статистическое рассмотрение полиметрической структуры поэмы не может дать интересных результатов. Именно оно обнаруживает два существенных фактора стихового построения "Молодца": 1) жесткую логику в подборе метрического репертуара и 2) реализацию общей ритмической формулы поэмы на уровне стиха.

В организации микро- и макрополиметрических форм участвуют 23 размера (см. Приложение 1); из них только 6 являются основными, составляя 86,2 % метрического репертуара (Х2, Х3, Х4, Я2, Д2, Ам2), остальные 17

– вспомогательными (менее 14%). Последние тем не менее не выступают в роли метрического курсива, отчетливо тяготея к основным, уподобляясь их ритмическим вариантам (к более подробному рассмотрению этого вопроса мы еще вернемся). В метрических группах отчетливо преобладание двусложников (64,2%) над трехсложниками (32%) и последних – над неклассическими размерами (3,8%). Среди стопных размеров доминируют двустопные (65,8%), затем – в порядке убывания – четырехстопные (14,2%), трехстопные (9,5%), одностопные (5,4%), шестистопные (1%), пятистопные (0,1%). Таким образом, основой метрического репертуара становятся классические размеры – 89,7%.

Устойчивые меры стиха дают возможность большей свободы в чередовании клаузул (от мужских до гипердактилических). Безразличные по отношению к размеру, они, тем не менее, существенно влияют на слоговой состав метрически соизмеримых стихов, участвуют в их расподоблении. В то же время разброс каталектик на фоне обширного метрического репертуара выдвигает новый, дополнительный принцип упорядочения стиха – его слоговой объем. Он не только "подключает" к основному ряду 10 вспомогательных размеров, но и обнаруживает поразительную близость к общей ритмической формуле поэмы. Среднестатистический объем стиха составляет 5,4 слога (см. Приложение 2).

Гораздо более показателен, нежели метрический репертуар, характер ритмических форм классических размеров. "Фольклорность" поэмы мотивирует использование в двусложниках переакцентуации (синкопы), недопустимой в литературном стихе. Возведенная в принцип, она позволяет создавать ритмические формы, одинаково возможные в пределах разных размеров. Например, ритмическая форма Ам2 $\bar{U}-UU^-$ ("Час – тысячегруд"), совпадает с ритмической формой ХЗ с пропуском ударения на втором сильном месте $-U-U-$ ("В зоркости лежи"); такие совпадения позволяют различным размерам становиться взаимозаменяемыми,⁵¹ особенно если их поддерживает аналогичное лексико-синтаксическое строение. Так, заключительным в ряду тождественных строф (а потому и подобными) выступают стихи "Прощай! мною сгублена!" ($\bar{U}-U-UU$) и "Прощай! Тобой продана!" ($U-U\bar{U}-UU$) – ХЗ с переакцентуацией и Ам2 со сверхсхемным ударением оказываются трудноразличимыми. Переакцентуация в Я2 дает форму, совпадающую с Д2 – "Бьюсь об заклад" ($\bar{U}-U-$). Редкая, но допустимая в литературном стихе форма Х4 с пиррихиями на второй и третьей стопах (сохраняется ударная рамка) – "Прадедовы мрамора" или "Мраморных оторопей" тождественна ритмической форме ДЗ с пропуском ударения на втором сильном месте.

Обилие переакцентуаций в двусложниках и сверхсхемных ударений в трехсложниках при рассмотрении стихов в изолированном виде требует

отнести их к неклассическим размерам – дольникам и тактовикам. Например, Аи2 "Дочка мать продала (UU-UUU-); Ам2 "Привадишь – грех на душу" (U-UUU-UU); "Лежит братец, белки прячет" (-UU-U/-UU-U) и др. Но несмотря на обилие таких ритмических форм, в контексте поэмы они оказываются "мнимыми" дольниками и тактовиками, поскольку, предельно расшатав размер, Цветаева неизменно каждый раз возвращает нас к устойчивой инерции заданного размера, тем самым указывая, что данная ритмическая форма – не переход к другой мере, но вариант той же самой. Нередко они участвуют в чередовании двух- и трехсложников, иногда оказываются на стыках, при переходе от одного метра к другому.

Особую роль в создании напряженности и зыбкости метрической основы ритмических форм играют цезуры и диерезы. Усечение на месте цезуры в Х4 дает "опорный логос" поэмы (к этому названию мы еще вернемся). Длинные размеры (например, Х6) либо используют цезурные наращивания – "Как я грешница великая перед Богом", либо при двух цезурах оказываются как бы "склеенными" из широко употребляемых в поэме коротких размеров с переакцентуацией – "Плеча – трясом, тела – тесом, глаза скошены" (-UU-U/-UU-U/-UU-U). Сравни с ритмической формой Х2, составляющей более 35% от общего числа форм этого размера – "Бегут русы" (-UU-U).⁵² В контексте Я2 единственный стих Я5 воспринимается, как составленный из Я2 и Я3 – "Из кошель казна ручьем-дождем". Часто непредсказуемая смена каталектик то ритмически сопоставляет пятисложник с Х2 (при дактилическом окончании) и Х3 (при мужском), то противопоставляет (при мужском и женском Х2 и сверхсхемных ударениях на четвертом слоге в Х3).

Отсутствие четких границ между размерами дает возможность свободного "перетекания" одной ритмической формы в другую, часто трудноуловимой смены метра. Эта свобода проявляется и в отсутствии закреплённой связи размера и семантики в случаях макрополиметрии. Например, Д2 (м) в описании битвы Маруси с баринном, ее застывшей фигуры в храме и провозирующего голоса Молодца:

1. Сгреб – не дает
– Брык – скок – бег – лет –
Поводом рвет,
Парусом бьет.

Прыгом из рук,
Шибом из рук,
Кидом из рук,
Дыбом из рук.
(149)

2. Ковом – виски,
Гором – гортань.
(Оком не вскинь!
Взором не взглянь.)
(178)

3. Дивен твой рай!
Красен твой крин!
Сына продай!
Мужа отринь!
(177)

или Я2 (м) в последней, умоляющей просьбе Молодца оставить его и тем спасти свою душу и в бесовском пированьице гостей, дразнящих барина:

1. Невестынька!
Стряхни мечту!
Гони версту!
Беги к попу!

Что ведаешь –
Все выложь враз!
Вскачь, девонька!
Последний час!

(134)

2. Тут взвоют как,
Как взноют тут:
Один: тюфяк!
Другой: фетюк!

– Как есть фетис!
– Чуть тронь – по швам!
Один: раскис!
Другой: сплошал!

(166)

Такая организация ритмической структуры стиха связана, на наш взгляд, с общим художественным заданием поэмы. Взаимопереход размеров существенно облегчен "ломкой" стиха и непредсказуемостью объема следующей строфы.⁵³ Не случайно и число строф в поэме об искушении – 666.⁵⁴ Идея обратимости, обмана и самообмана, дьявольского искушения проводится как формирование одного размера внутри другого на основе совпадения их частных ритмических форм. Один ритм оказывается чреват другим. Такую полиметрическую конструкцию мы назвали бы "маргинальным ритмом". В "Молодце", где жертвенность и преступление являются звеньями одной цепи, тихая покорность и подчиненность связаны с волевым личным выбором, маргинальный ритм формирует неструктурированное семантическое пространство, в котором ритмически не маркированы истинный и ложный путь, нет возможности отличить добро от зла. Не случайно в сюжете поэмы подталкивают Марусю к Молодцу персонажи, желающие ей добра – мать и подружки; доброе намерение оборачивается злом ("Дочка! Дочка! / Прощай, мною сгублена!"; "Зачем спаивали? Зачем сманивали?").

Указывая на значимость поэтической этимологии при построении звукообраза, насыщего комплексом ассоциаций в позднем творчестве Цветаевой, М.Л. Гаспаров связывает этот принцип с целевой установкой произведения: "Словом повторяется тема: созвучность слов становится ручательством истинного соотношения вещей и понятий в мире, как он был задуман богом и искажен человеком."⁵⁵ О маргинальном ритме "Молодца" мы могли бы сказать, что это мир, все сферы которого связаны ритмическим резонансом; такая сопряженность ритмов есть основа единства космоса; она обеспечивает полноту реализации судьбы, оказывающейся безмерно трагичной. Пройти через мир, ощутив все его животворяще-губительные силы способен лишь герой, избравший судьбу, но не жизненную

нишу. "Трагичность счастья" – оксюморон, в котором для Цветаевой одинаково сильно отмечены обе части словосочетания.

Искушение ритмической инерцией находит свое выражение в поэме и при использовании незаконченных конструкций. Так, в первой же главе оказывается опущенным заключительное слово четверостишия:

Близь – в близь,
Сердь – в сердь,
На – жизть,
На –

(120)

Неназванное слово "смерть" в поэме отнюдь не является табуированным. Его несколько раз повторит Маруся ("Смерть с тобой – жемчуг ценный!"; "Пуще смерти!"; "Не пожар тушу, / Свою смерть пляшу"), затем барин ("Жизнь? – Há! – Смерть? – Мне!"), но в первый раз его мысленно произнесет читатель, захваченный инерцией ритма. То, что не успевает сказать или чего не хочет услышать персонаж, вынужден "досказать" сам читатель: "Сплю-не слышу, ма- "; "Лют брачный твой пир, / Жених твой у- "; "Голова моя – завалы: / С кем спала – ". Первоначально сказанное читателем, послышится затем в шуме вьюги и Марусе:

– Прочь! Нё до братьев!
Что было – прошло!
– А кто я таков
Сказать на у- "

– Што?

(171)

Рифма и ритм подсказывают единственно возможный вариант завершения стиха (Сказать на ушко?), но встающие в воспоминаниях Маруси сцены смерти брата и матери заставляют ее испуганно перебить вопрос своим вопросом, тем самым ритмически завершив строфу.

"Ключом" ритмической маргиналии поэмы является ее первый стих. Свою хореическую природу он отчетливо проявит в трех начальных четверостишиях, но усечение на месте цезуры и неполная заключительная стопа (мужское окончание) заставляют воспринимать первый, поддержанный тождественной структурой второго стиха, как логоэд ($\sim U \sim / \sim U \sim$). Здесь заложены те основные принципы, которые затем будут участвовать в формировании стиха и строфы: 1) ритмическая инерция хорея, который составит 52,8% стихов; 2) принцип симметрии частей;⁵⁶ как следствия – а) возможность функционирования полустихий в качестве отдельных стихов,

затем – и более свободная "ломка" стиха; б) сопряжение "зеркальных" форм (например, "опорного логаязда" и Ам2 с диерезой: –U–//–U– и U–U/U–U), которое распространится и на размеры: X – Я, Д – Ан; наконец, 3) соотношение константных для поэмы величин "2" и "3"; они являются ведущими в статистике стопности и ударности, на уровне строфики они выступают альтернативой четверостишию во всех главах (кроме первой и третьей глав II части, где выполняют функцию курсива).

Логика формирования маргинального ритма отчетливо прослеживается с самого начала поэмы. В первых строфах, выделенных графически в качестве самостоятельной части, ритмической опорой становится объем строфы (по 4 стиха Х4), что позволяет наряду с "опорным логаяздом" использовать другие ритмические формы размера, не характерные для литературного стиха ("Самой Троице раззор!"). Уже третье четверостишие целиком состоит из форм с переакцентуацией:

Отпусти-ка меня, мать,
С подружками погулять,
Ленку тонкого попрясть,
Здоровьица порастрясать.
(117)

В следующей строфе сохраняется слоговой объем стиха, но неопределенность предшествующих ритмических форм хорея с последовательно проведенными пропусками или сдвигами ударений с первого сильного места дает возможность свободного перехода к Ам2 с его односложной анакрузой:

Заспалась уж очень-то
Под камнем – руда!
– Гуляй, гуляй, доченька,
Пока молода!
(117)

Следующая часть открывается семистишиями пляски, которые сохраняют объем заданной ранее строфы, но "ломают" три из четырех стихов в следующей последовательности: 1/1 – два Х2; 3/1 – Х2 с гипердактилической клаузулой и односложником ("вытянутые" в один стих они дают традиционную ритмическую форму Х4 с пропуском ударения на третьей стопе); 1/1; ломка "первого" и "третьего" стиха сопровождается переакцентуацией ("Бегут русы..., "Моя круче..."). Последний стих возвращает нас к Х4.

За двумя строфами аналогичного построения следует шестистишие, в котором симметричному дроблению подвергаются лишь "первый" и "тре-

тий" стихи, причем их ритмические формы (из четырех отрезков X2 только один – с переакцентуацией: "Ходи чаще!"). Равновесие и симметрия сложившейся строфы (X2 + X2 + X4 + X2 + X2 + X4) тут же нарушается ее дроблением на два трехстишия (X2 + X2 + X4) – в пляску врывается незнакомый молодец:

То-ль не зга,
То-ль не жгонь,
То-ль не молодец-огонь!

То-ль не зарь,
То-ль не взлом,
То-ль не жар-костер – да в дом!
(118)

Затем вновь идет возврат к 4-стишиям, но других метров (Я → Ам → Ан), скрепленным одинаковой односложной анакрузой.

В этих первых двенадцати строфах полностью реализована последовательность ритмического движения стиха: 1) зыбкость и загадочность формы сменяется ее прояснением, 2) затем определенность вновь ставится под сомнение за счет использования неожиданных ритмических вариантов, 3) это приводит к смене одной формы другой, 4) части ритмического целого начинают функционировать как самостоятельные соизмеримые единицы, этот процесс захватывает последовательно стих и строфу, 5) следующим шагом становится обратное слияние симметричных форм на уровне стиха и строфы. Закрепление этих принципов движения уже в пределах первой главы поэмы в дальнейшем дает свободу их варьирования. Так, в рифменных формах, отделенных друг от друга большим числом строф, третий повтор объединяет парные двустишия в четверостишие⁵⁷ две группы строф (дистих + моностих) на одну рифму сливаются в монорим трехстишия;⁵⁸ два четверостишия X2 переходят в четыре двустишия X4⁵⁹ и т.д.⁶⁰

Очевидно, что в ритмическом построении "Молодца" не сами стихотворные формы, а их движение, чередование по сходству и по контрасту, взаимное перетекание обеспечивают единство динамического развертывания всех уровней художественного целого. Кажущаяся непредсказуемость стихового жеста оказывается сопряжена с загадками образной системы и напряженностью сюжета. Эта "непредсказуемость" и свобода стиха "Молодца", как видим, технически организована сознательно, последовательно и – как всегда у Цветаевой – предельно жестко.

"Я свою биографию пишу через других."⁶¹ Эта фраза из письма в редакцию "Новой русской книги" – не только "извинение за то, что не написала

свою автобиографию", ⁶² которую просила редакция. Чужие жизненные сюжеты для поэта нередко становились своими. Стремление увидеть жизненную ситуацию такой, какой она была или могла быть, а не какой казалась ее участникам, поэтически истолковать ее, примеряя к себе — еще одна форма личного опыта, которой Цветаева чрезвычайно дорожила.

Не раз возвращаясь в письмах к "любимой" поэме, Цветаева укажет на переклички с ней других, более поздних произведений о любви:

(Я бы Орфею сумела внушить: не оглядывайся!) Оборот Орфея — дело рук Эвридики ("Рук" — через весь коридор Аида!) Оборот Орфея — либо слепость ее любви, невладение ею (скорей! скорей!) — либо [...] *приказ* обернуться и потерять. Все, что в ней еще любило — последняя память, тень тела, какой-то мысок сердца, еще не тронутый ядом бессмертия, [...] все, что еще отзывалось в ней на ее женское имя, — шло за ним, она не могла не идти, хотя может быть уже не хотела идти. Так, преображенно и возвышенно мне видится расставание Аси с Белым — [...] — не бойся.

В Эвридике и Орфее перекличка Маруси с Молодцем [...] Ах, может быть просто продленное "не бойся" — *мой* ответ на Эвридику и Орфея. Ах, ясно: Орфей за ней пришел — "*жить*", тот за моей — не жить. Оттого она (я) так рванулась. Будь я Эвридикой, мне было бы... стыдно — назад!⁶³

В "Молодце" парадоксальным образом оказались стянуты разные, очень непохожие жизненные сюжеты, свои — с С. Эфроном,⁶⁴ А. Белым,⁶⁵ Геликоном,⁶⁶ чужие — Белого с Асей Тургеневой⁶⁷ и треугольник Блок-Менделеева-Белый.⁶⁸ Отсюда такое множество совпадений в цветаевских описаниях этих сюжетов с поэмой.

Поэтическое слово для Цветаевой имеет магическую силу.

Я в жизни своей — волей стиха — пропустила большую встречу с Блоком (встретила бы — не умер), сама 20-ти лет легкомысленно наколдовала: "И руками не потянусь" [...] возьмите и мой жизненный опыт: опыт опасных — чуть ли не смертельных — игр.⁶⁹

— пишет она Пастернаку.

Сюжетам "невстреч", "несостоявшейся любви", "смертной любви" Цветаева противопоставила "Молодцем" встречу, любовь "двух, ставшим одним".⁷⁰ Этот универсальный сюжет, призванный заговорить встречу, развернут в большом пространстве поэмы, где магическим, не названным, табуированным будет главное слово — "любовь".

В "Пленном духе" вспоминая, как по ее просьбе А. Белый рассказывает о своих взаимоотношениях с Блоком и Менделеевой, Цветаева обращает внимание, что он ни разу не произнес слово "любовь".

Если нынешние не говорят "люблю", то от страха, во-первых – себя связать, во-вторых, – *передать*: снизить себе цену. Из чистейшего себялюбия. *Те – мы* – не говорили "люблю" из мистического страха, назвав, убить любовь, и еще от глубокой уверенности, что есть нечто высшее любви, от страха это высшее – снизить, сказав "люблю" – *недодать*.

Оттого нас так мало и любили.⁷¹

"Сказав – недодать". Чего? Выше всех земных привязанностей, выше долга перед людьми стоят требования души, долг перед своей душой. Поэтому последняя, великая и страшная жертва – жертва души. "Душу отдать за други своя."⁷² Эта евангельская формула как высшее проявление любви не раз появляется в письмах и прозе Цветаевой.

"Пора и о душе подумать", глубокое слово, всегда противопоставляемое заботам любви, труду любви, семье. "Не вправе". *Вы* не вправе, но *Ваша душа* – вправе, вправе – мало, то, что для Вас – роскошь, для нее – необходимое условие существования. *Вы свою душу* губите. И, в ответ: "Кто душу положит за други своя!"⁷³

Отдать не жизнь, а то, что делает человека человеком – душу. В этом Цветаева видит абсолютное воплощение любви. Оттого в поэме "ратоборство двух голосов – спор о душе",⁷⁴ оттого Молодец просит любимую бежать от него ("Спасай душу!"), оттого так резко осуждающе выскажется Цветаева в одном из последних писем Пастернаку:

... вы в *последнюю минуту* – отводили руку и оставляли меня, давно выбывшую из семьи людей, один на один с моей человечностью. Между вами, нечеловеками, я была *только человек*. [...] Рильке умер, не позвав ни жены, ни дочери, ни матери. А все любили. Это было печенье о *своей* душе. Я, когда буду умирать, о ней (себе) подумать не успею, целиком занятая: накормлены ли мои будущие провожатые, не разорились ли близкие на мой консилиум, и, может быть в лучшем эгоистическом случае: не растащили ли мои черновики.⁷⁵

Последняя из фольклорных поэм земным и небесным искушениям души противопоставила сознательную жертву души как чаемого прорыва из замкнутой земной жизни в вечность.

Душу отдать за други своя.
Только это в поэте может осилить стихию.⁷⁶

Приложение 1

Размер	Количество стихов	% к общему числу стихов*
1-сл.	37	1,7
X1	27	1,2
X2	615	27,7
X3	204	9,2
X4	301	13,6
X5	2	0,1
X6	23	1
Я1	93	4,2
Я2	149	6,7
Я3	5	0,2
Я4	4	0,2
Я5	1	-
Д2	297	13,4
Д3	1	-
Д4	1	-
Ам2	395	17,8
Ам4	10	0,5
Ан2	54	2,4
Ан3	1	-
"опорный логзед"	38	1,7
Д-к3	3	0,1
Д-к4	4	0,2
Пе1	2	0,1
	2217**	100%

* % округлены до десятых долей

** При подсчетах мы основывались на графическом оформлении стиха как отдельной, самостоятельной единицы. Редкие случаи "лесенки" рассматривались как один стих, за исключением тех случаев, когда она не совпадала со строфой. Например:

"Скажись-назло..."

– Брысь,

Рыси прыскучи...

Три таких случая для поэмы большого объема существенной роли в статистике форм не играют.

В таблице подчеркнуты размеры, доля которых в общем метрическом репертуаре составляет более 5%.

Приложение 2

Слоговой объем	Количество размеров	Количество стихов
1	1	37
2	2	69
3	3	92
4	5	572
5	6	450
6	9	386
7	8	375
8	5	181
9	2	11
10	5	9
11	2	13
12	3	19
13	1	3
<hr/>		<hr/>
	23	2217

92,7%

Примечания

¹ См., например, Е. Фарыно, "Мифологизм Цветаевой", *WSA, Sb. 18*, 1985; Л.В. Зубова, *Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект*, Л., 1989; Е.Б. Коркина, "Лирический сюжет в фольклорных поэмах Марины Цветаевой", *Русская литература*, 1987, №4 и "Поэтическая трилогия Марины Цветаевой", *Марина Цветаева. Поэмы 1920–1927 гг.*, Спб., 1994. (В дальнейшем все ссылки на текст поэмы "Молодец" даются по этому изданию. В скобках указаны страницы); И.И. Разова, "Фольклорные мотивы в поэме М.И. Цветаевой 'Переулочки'", *Культурно-исторический диалог. Традиция и текст*, СПб., 1993.

² Е.Б. Коркина, "Поэтическая трилогия Марины Цветаевой", 3.

- 3 "Поэт о критике", *Марина Цветаева об искусстве*, М., 1991, 41–42.
- 4 Марина Цветаева, *Сочинения в 2 тт.*, Т. 2, М., 1988, 483.
- 5 Это обстоятельство дает основание Е.Б. Коркиной заключить, что в "цикле фольклорных поэм Марины Цветаевой фольклорна лишь форма (фабула и поэтика), содержание же их антифольклорно, ибо подчинено индивидуальному лирическому сюжету". ("Поэтическая трилогия Марины Цветаевой", 167).
- 6 Ср.: "Все девки хорошо пляшут, а Маруся лучше всех" —> рефренная форма в описании пляски: "Ходи шибче / Ходи выше, / Медом сыщенная — / Эх! / Моя — выше, / Твоя — выше, / У Маруси — выше всех!"; "Маруся! Поди, проводи меня" —> "Проводи меня, Маруся, до ворот!"; "Маруся, сердце! Хочешь ли я тебя замуж возьму?" —> "Сердце, Маруся, / Замуж пойдешь?"; "...живу у купца за приказчика." —> "Небось няням не молимся: / У купца в приказчиках"; "...накинй ему петельку на пуговицу и распускай потихонечку клубок..." —> "Накинй, ему, доченька, / На пуговку — петельку. [...] Иди, сердце сдерживай, / Клубок разворачивай"; "Хороша, да некрещена!" — отвечают гости. "Как так?" — "Да в церковь не ходит." —> "Тут как грянут / Гости стоном: / — Хороша, да некрещена!" [...] — В церкву ходила? / — Жертву кадила?" и др.
- 7 См.: Н.М. Герасимова, "Энергетика цвета в цветаевском 'Молодце'", *Имя. Сюжет. Миф*. СПб., 1996; Е.Г. Эткинд, *Материя стиха*, 2-е изд., Париж, 1985; Е. Фарыно, "Из заметок по поэтике Цветаевой", *Marina Cvetaeva. Studien und Materialien, WSA, Sb. 3*, 1981; Л.М. Богославская, "Работа Цветаевой с ономастическим материалом", *Русская ономастика*, Одесса, 1984.
- 8 О со-противопоставлении Маруси — Машам см. пояснение самой Цветаевой, данное французскому переводчику (Е.Г. Эткинд, «"Молодец": Оригинал и автоперевод», *Slavia. Časopis pro slovanskou filologii*, r. 61, Praha, 1992.
- 9 *Марина Цветаева об искусстве*, 53.
- 10 "Вы столь забывчивы, сколь незабвенны..." (цикл "Комедьянт").
- 11 См. об этом: С. Сандлер, "Тело и слово: гендер в цветаевском прочтении Пушкина", *Русская литература XX века. Исследования американских ученых*, СПб., 1993.
- 12 Из письма Цветаевой к Р.М. Рильке, *Вопросы литературы*, 1978, №4, 250.
- 13 И.И. Разова, Указ. соч., 123.

14 См. также незавершенную строку в главе "Пастушество":

– Меч дам тебе, власть-главенство,
Семи

15 См. также письмо Цветаевой к Ю. Иваску от 25 января 1937 г.

16 А. Чернова, "В огонь-синь", *Благонамеренный*, Кн. 1, Брюссель, 1926, 154.

17 Искусство при свете совести, Марина Цветаева, *Сочинения*, Т. 2, 402.

18 Из письма Б. Пастернаку (июль 1927), Там же, 492.

19 "Поэт о критике", *Марина Цветаева об искусстве*, 41.

20 См.: Е.Г. Эткинд, "«Молодец»: Оригинал и автоперевод".

21 М.Л. Гаспаров, "От поэтики быта к поэтике слова", *Марина Цветаева. Статьи и тексты*, WSA, Sb. 32, 1992, 9.

22 Там же, 13.

23 Марина Цветаева, *Сочинения*, Т. 2, 513.

24 О значении теории и поэтической практики А. Белого в создании поэмы "Молодец" см.: Е.В. Хворостьянова, "Мистификация в творческой автобиографии (Марина Цветаева – Андрей Белый)" (в рукописи).

25 Андрей Белый, *После разлуки. Берлинский песенник*, Пб.–Берлин, 1922, 11.

26 Например, в заметках ко 2-й части поэмы "Егорушка": "Мечта о Егории возобновляется в Медоне, 23-го января 1928 г., т(о) е(сть) 7 л(ет) спустя последней строки. – Дай Бог!" (Марина Цветаева, *Сочинения*, Т. 2, 597); записи снов Цветаевой нередко фиксируют не только день, но и час: "Мой сон 9-го июня 1919 г. 1 ч. дня..." (Выписки из записной книжки, верой и правдой служившие мне с 1-го июня 1918 по 14 февраля 1919 г., WSA, Sb. 32, 1992, 230); совпадения чисел встреч и разлук для Цветаевой также символичны, например, последняя встреча с Пастернаком в Москве, осознаваемая Цветаевой как "невстреча" как бы влечет за собой разлук: "Последняя – похороны 11-го (старого) апреля 1922. Через месяц – отъезд. Ровно через месяц – день в день – я уехала." (Марина Цветаева, *Сочинения*, Т. 2, 475) и мн. др.

27 См.: М. Н. Виролайнен, "Сделаем себе имя", *Имя. Сюжет. Миф*, СПб., 1996.

- ²⁸ Лекции Р. Штейнера и А. Белого, общение с К. Бальмонтом и Вяч. Ивановым, наконец, с семьей композитора Скрябина, где "теософия, антропософия, мистицизм, англославизм Брянчанинова, Рудольф Штейнер, Блаватская, Кришна-Мути, Мессия [...] продолжало жить и не сходило с уст." (Н. Катаева-Лыткина, "Поэт Марина Цветаева и семья композитора Скрябина", *WSA, Sb. 32*, 1992, 137). Ср.: из письма Цветаевой Е. Ланну от 6 декабря 1920 г.: "...говорили про спиритизм и сомнамбулизм, я лежала на огромном медведе, слушала, спорила, соглашалась и спала". (Там же, 140).
- ²⁹ У пифагорейцев пентада как "символ победы духовной природы над материальной" противопоставлена тетраде (4) как "корню всех вещей", связующему "все вещи, числа, элементы и сезоны". Пентада есть союз четного и нечетного чисел. Она "символизирует пятый элемент, эфир, потому что он свободен от влияния четырех нижних элементов. [...] Тетрада плюс монада равны пентаде. Пифагорейцы учили, что элементы земли, огня, воздуха и воды проникаемы и для субстанции, называемой эфиром, — основы жизни и жизнеспособности." (Мэнли П. Холл, *Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии*, СПб., 1994, 246–247). По Гермесу Трисмегисту V-й Старший Аркан выражает "в мире божественном всемирный закон [...]. В мире интеллектуальном [...] отношение [...] конечного к бесконечному. В мире физическом — вдохновение [...], испытание человека свободой действий в безвыходном кругу мирового закона." (Книга Гермеса Трисмегиста, *Предсказательное Таро*, Воронеж, 1993, 270–271). Восходящие к Кабале и широко известные в России в начале XX в. (главным образом, благодаря "Практической магии" Папюса) фигуры пентаклей в прямом положении (устремленные вверх) использовались "для хороших операций", в перевернутом (знак Дьявола — козлиная голова) — "для дурных операций". (Папюс Лермина Агриппа, *Магия белая и черная. Практическая магия*, Нальчик, 1994, 318–319). Таким образом, перевернутая пентаграмма становится символом дьявольского искушения, пути в ад.
- ³⁰ Именно это обстоятельство нередко является основанием для характеристики поэмы Цветаевой как лирической. Например, у Е.Б. Коркиной: "не вдаваясь здесь в историю вопроса о сущности 'лирической поэмы', условимся, что в нашем случае этим определением обозначаются произведения, построенные на материале личной судьбы и духовного опыта автора, а в фабульной или свободной форме это сделано — для содержания безразлично." (Е.Б. Коркина, "Поэтическая трилогия Цветаевой", 3).
- ³¹ См., например, Б.В. Томашевский, *О стихе*, 1929; С.Д. Балухатый, "К вопросу об определении ритма в поэзии", *Известия Самарского гос. ун-та*, 1922, Вып. 3; В.В. Кожин, *Как пишут стихи*, М., 1970; Е.Г. Эткинд, *Разговор о стихах*, М., 1970 и "Ритм поэтического произведения как фактор содержания", *Ритм, пространство и время в литературе и*

искусстве, Л., 1974; М.М. Гиришман, Р.Т. Громяк, *Целостный анализ художественного произведения*, Донецк, 1970.

- 32 Ни одно из этих описаний не претендует на исчерпывающую полноту и остается открытым для дальнейших исследований.
- 33 В очерке "Дом у Старого Пимена" Цветаева напишет: "А можно ли, я только ставлю вопрос, а неизбежно ли, а так ли уж непреложно – любить ребенка от нелюбимого, может быть – невыносимого? Анна Каренина смогла, но то был сын, сын – в нее, сын – ее, само-сын, сын ее души." (Марина Цветаева, *Сочинения*, Т. 2, 45). Богдан в "Молодце" оказывается рожденным не просто от нелюбимого. Он – не сын души: "На чужом огне сгораешь, / Душа, – силком взяли!"; "Твои очи голубые, / А могли бы – черные..."
- 34 См. об этом: Н.М. Герасимова, Указ. соч.
- 35 В рамках статьи мы можем лишь указать на принципы ритмического построения отдельных глав; более подробное описание требует и большего объема.
- 36 О мотивах, связанных с русальной неделей и святками см.: Н.М. Герасимова, Указ. соч.
- 37 Стихия огня, жара, палящего зноя первой части поддержана обилием сравнений, где в качестве образа выступают природные элементы в стадии летнего расцвета: "Твой малиновый налив – Ссуди, девка, поделись!"; "Ай, Маруся! / Коса руса! / Урожайные хлеба!"; "Уж ты яблочко-некусанное-плод!"; "Через дичь-лебеду / Я-ль на поводе веду?"; "Пчелой сушит! / Червем точит!"; "Ровно деревце / В цветенье – срубленное"; "Под горькой осиною, / С ручьями, с пчелами. / Все цветочки синие, / Она – что полмя!" ; "Вкруг роскошества – / Шмелем."
- 38 Снежная стихия второй части холодного "сна", "не-жизни" героини отчетливо напоминает о себе в каждой главе и дополнительно подкрепляется мотивами, связанными с календарно-обрядовой приуроченностью действий ("Сказки выют"), а также устойчивыми зимними образами в огненном "Пированьице": "– Здó-рово, халуи! / Проруби, полыньи..."; "По завалежам – пурга, / Перед барином – слуга"; "Таких невест: / (Третей:) в Ердань!"
- 39 О соотношении черного и голубого в цветообозначении глаз см.: Л.В. Зубова, *Поэзия Марины Цветаевой*, 122–133.
- 40 См. об этом: Н.М. Герасимова, Указ. соч.
- 41 Там же.

⁴² Ср. в стихотворении А.С. Пушкина "Приметы":

Я ехал к вам: живые сны
За мной вились толпой игривой,
И месяц с правой стороны
Сопровождал мой бег ретивый.

Я ехал прочь: иные сны...
Душе влюбленной грустно было,
И месяц с левой стороны
Сопровождал меня уныло.

⁴³ См., например,: Б.А. Успенский, "'Правое' и 'левое' в иконописном изображении", *Семиотика искусства*, М., 1995.

⁴⁴ В главе "Под порогом" бегство от искушения также связано со спасением души, с выбором рая, праведного пути:

– Беги, девка, из хаты!
Спасай душу!
[...]
Невестынька!
Страхни мечту!
Гони версту!
Беги к попу!

⁴⁵ См.: А.Ю. Саплин, *Астрологический энциклопедический словарь*, М., 1994. "Добрые" магические действия и гадания приурочены ко времени господства Селены, "злые" – Лилит. В поэме Цветаевой "На Красном коне" героиня видит сны и приносит жертвы при свете Лилит: "Злая луна – в прорезь окон, / Первый мне снится сон."

⁴⁶ См.: Д.С. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы*, М., 1979. 343–344.

⁴⁷ Т.Н. Михельсон, "Фрески западного свода Собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря в системе росписей храма", *Литература и искусство в системе культуры*, М., 1988, 311. В первой части поэмы "Страшный суд" будет связан не с выходом из замкнутого пространства, а со входом в него:

Как на страшный на суд
Ноги сами несут.
[...]
И косяк-то знаком –
Прямо в пляску – снопом.

- 48 Обычное положение партнера – с левой стороны. Во время церковной службы барин стоит слева от героини, при выходе из храма эту позицию партнера занимает Молодец, появляясь в левой оконнице. Возможно, именно реализация пространственных координат привела к замене отца из народной сказки братом – в поэме.
- 49 Смысл земной жизни христианина – спасение своей души.
- 50 *Марина Цветаева об искусстве*, 41, 43.
- 51 О свободных переходах хореических шестисложников в амфибрахические при смещении начального икта с первого на второй слог в славянском стихе писал К. Тарановский, "Основные задачи статистического изучения славянского стиха", *Poetiks. Poetyka. Poetika*, Т.П, Warszawa. 1966, 192–193.
- 52 Ср. подобное строение Х4: "Один: с Богом! другой: стой!"; "Один: сдайся! – другой: скрой!" (– $\bar{U}^{\bar{U}}$ U//– $\bar{U}^{\bar{U}}$).
- 53 В психологически напряженных сценах поэмы – строфическая неупорядоченность – столкновение трехстиший с двустишиями и единичными вкраплениями моностихов. Иногда они связаны общей системой рифмовки и тем самым "рифменно" продолжают друг друга, иногда – конфликтно противопоставлены. См., например, разговор Маруси с Молодцем в главе "Вторые ворота", последнюю пляску и гибель Маруси в главе "Под порогом", а также главу "Пированьице" и последнюю сцену в храме.
- 54 "Число Зверя" в строфике поэмы на долгое время было утеряно. В первом пражском издании поэмы были ошибки, кроме того, его небольшой формат требовал частого разделения цельных строф. В американском издании (Марина Цветаева, *Стихотворения и поэмы*, Т. IV, Нью-Йорк, 1983, 91–151) воспроизведен пражский вариант: строфы на границах страниц печатаются здесь как отдельные, самостоятельные. В недавних изданиях поэмы Н.К. Телетовой (*Звезда*, 1989, №6, 81–106) и А. Саакянц (Марина Цветаева, *Сочинения*, Т. 1, 345–409) предприняты попытки найти основания для объединения или разделения строф (в первом случае – ритмико-композиционные, во втором – синтаксические). Только последнее издание, подготовленное Е.Б. Коркиной (Марина Цветаева, *Поэмы*, 117–180) сделано с учетом правки Цветаевой по экземпляру книги, подаренной дочери. Здесь впервые число строф поэмы становится ощутимым (редкие рассечения строф границами страниц существенной роли не играют).
- 55 М.Л. Гаспаров, "От поэтики быта к поэтике слова", 15.

⁵⁶ Значимость симметричных групп в ритмическом построении "Поэмы конца" отмечалась Вяч. Вс. Ивановым ("Метр и ритм в 'Поэме конца' М. Цветаевой", *Теория стиха*, Л., 1968, 192).

⁵⁷ Например:

1) По ухабинам – пурга,
Перед барином – слуга.

2) По завалежам – пурга,
Перед барином – слуга:

(По скáмьям – сверканье)
С пустыми руками.

(По скáмьям скаканье)
Один, без канпаньи.

3)Середь табора – гудеж:
Барин барыню ведет.
По скáмьям трясенье:
В хрустальном, в кисейном.

⁵⁸ Например:

Чтоб той реченькой да вспять
Было нам с чего начать.

Замок да печать.

Свежей прежнего да встать –
Нельзя помнить, велю спать.

Замок да печать.

Чтоб и в самом сонном
Сне тебя не вспомнил,
Велю: цветы скромно.

⁵⁹ Например:

Грешу с Богом!
Земля скроет!
Под порогом
Яму роют.

Как из хаты той безглазой
Выносили троих разом:

Двоих правильной дорогой,
А Марусю – под порогом.

Прощай, трогай,
Сустав – хрящик!
Под порогом
Тело тащат.

Как на отдых тот на грозный
Выносили троих розно:

Двоих – в садик во крестовый,
А Марусю – во просторы.

- ⁶⁰ В пределах статьи наша задача – показать основные принципы, лежащие в основе ритмической структуры. К увлекательному занятию по воссозданию целостного ритмического рисунка поэмы может обратиться сам читатель.
- ⁶¹ Цит. по: А. Саакянц, "Одиннадцать недель в Берлине", *WSA, Sb. 32*, 1992, 58.
- ⁶² Там же.
- ⁶³ Из письма Б. Пастернаку от 25 мая 1926 г. (Марина Цветаева, *Сочинения*, Т. 2, 487–488).
- ⁶⁴ Образные и тематические переключки "Молодца" с "Разлукой" и стихами, посвященными С. Эфрону.
- ⁶⁵ Ср. описание А. Белого как ангела и как зверя в "Пленном духе". А также: Е.В. Хворостьянова, Указ. соч.
- ⁶⁶ Многочисленные параллели с "Флорентийскими ночами". Финал – как и в "Молодце" – встреча через 5 лет, но здесь она оборачивается "невстречей": героиня отказывается узнавать бывшего возлюбленного. Ср. также рассуждения о душе: "Но как я не поняла раньше: зверь, может ли быть что-нибудь одушевленное зверя? 1) потому, что достаточно убрать одну букву "л" и получится "душа"; 2) потому что у него еще остается на одну букву больше, чем у "души". И если говорить серьезно: зверь (animal) – существо в высшей степени одушевленное (animé). Почти имеющее душу (âme)." (Марина Цветаева, *Сочинения*, Т. 2, 261).
- ⁶⁷ См.: эссе Цветаевой "Пленный дух".
- ⁶⁸ См. рассказ Белого об этом сюжете, изложенный Цветаевой в "Пленном духе", а также воспоминания Белого о Блоке, опубликованные в журнале *Эпопея* №№1–4 за 1922 г. Во втором номере помещены стихотворения Цветаевой цикла "Отрок".
- ⁶⁹ Марина Цветаева, *Сочинения*, Т. 2, 484.
- ⁷⁰ Из предисловия Цветаевой к французскому переводу поэмы. Цит. по: Марина Цветаева, *Поэмы*, 326.
- ⁷¹ Марина Цветаева, *Сочинения*, Т. 2, 276.
- ⁷² Ев. от Иоанна, 15.13: "Больши сея любви никтоже имать, да кто душу свою положит за други своя."
- ⁷³ Марина Цветаева, *Письма к Анне Тесковой*, СПб., 1991, 61–62.

⁷⁴ Ариадна Чернова, *В огонь-синь*, 153.

⁷⁵ Марина Цветаева, *Сочинения*, Т. 2, 496.

⁷⁶ "Искусство при свете совести", Там же, 400.