

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Тверской государственный университет»

На правах рукописи

ГОЛОВЕЙ Мария Геннадьевна

**СИНТЕЗ ЛИТЕРАТУРНЫХ И МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ В ЛИРИКЕ
М.И. ЦВЕТАЕВОЙ И А.И. ЦВЕТАЕВОЙ**

10.01.01 – русская литература

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель
д-р. филол. наук, проф.
Редькин В.А.

ТВЕРЬ 2013

Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Синтез литературных и музыкальных жанров в творчестве М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой как литературоведческая проблема	27
1.1. Понятие и типология музыкально-поэтического жанрового взаимодействия.....	27
1.2. Музыка в бытийном пространстве М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой.....	39
Музыка Серебряного века и поэзия М.И. Цветаевой	44
Глава 2. Жанровое своеобразие песенно-музыкальной лирики М.И. Цветаевой	53
2.1. Периодизация творчества М.И. Цветаевой	53
2.2. Жанровое самосознание М.И. Цветаевой и языковые средства поэтики.....	60
2.3. Песенный жанр в лирике М.И. Цветаевой.....	69
2.4. Жанр романса в лирике М.И. Цветаевой	114
2.5. Жанр псалма в лирике М.И. Цветаевой.....	126
Глава 3. Жанровое своеобразие песенно-музыкальной лирики А.И. Цветаевой	136
3.1. Периодизация творчества А.И. Цветаевой.....	136
3.2. Музыкальная символика в поэзии А.И. Цветаевой.....	138
3.3. Жанр колыбельной песни в лирике А.И. Цветаевой.....	141
3.4. Баллада в лирике А.И. Цветаевой.....	143
3.5. Музыкальные жанры в лирике А.И. Цветаевой.....	146
3.6. Творческий диалог М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой	159
Заключение.....	171

Список использованной литературы:

I.....	178
II.....	180
III.....	193
IV.....	200

ВВЕДЕНИЕ

В 1935 г. русский философ Николай Александрович Бердяев писал: «Начало века было <...> временем большого умственного и духовного возбуждения, бурных исканий, пробуждения творческих сил <...> начало XX века ознаменовалось... ренессансом духовной культуры, ренессансом философским и литературно-эстетическим, обострением религиозной и мистической чувствительности. Никогда еще русская культура не достигала такой утонченности, как в то время...»¹.

Действительно, начало XX в. для России было переломным периодом во всех отношениях – смена политического строя, смена идеологии, духовных основ общества, культуры, ценностей и даже языка. Все эти перемены проходили болезненно, повергая общество, в первую очередь интеллектуальное, интеллигентское, в кризис, в необходимость поиска новых основ бытия, науки, творчества. Именно тогда начинает активно развиваться модернизм, давший множество различных течений во всех сферах культуры.

Для большинства художников XX в. характерно понимание культуры как единого целого, но целого многогранного, разнородного. Поэтому художественное мышление прошлого века по своей сути синтетично и разнообразно в формах выражения. Подтверждение этому мы находим в статье «Без божества, без вдохновенья» (1921 г.) А.А. Блока: «Россия – молодая страна, и культура ее – синтетическая культура... неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия... Вместе они и образуют единый мощный поток...»².

Русское искусство в целом, и русская литература в частности, на рубеже XIX–XX вв. характеризуется стремлением к взаимодействию

¹ Бердяев Н. Русский духовный ренессанс нач. XX века и журнал «Путь» // Н. Бердяев. Философия творчества, культуры, искусства. В 2 т. Т.2. – М., 1994. – с. 301.

² Блок А.А. Собрание сочинений в 8 тт. – Том 6. – М.: ГИХЛ, 1962. – С. 175–176.

различных видов искусства, в том числе и на *архитектоническом*³ уровне. Всевозможные явления, интегрирующие средства музыки, живописи, театра с литературой, литературоведами объединены понятиями «синтетизм» (И.И. Иоффе), «внутрихудожественные связи» (М.М. Бахтин), «интермедиальность» (О. Хансен-Лёве).

Художественный синтез был свойственен эстетике модернизма, что достаточно ярко проявлялось в поэзии. Однако взаимодействие литературы и музыки началось не в XX веке, а гораздо раньше, и было характерно еще для праискусства.

А.Н. Веселовский отмечал, что в древнейшем музыкально-поэтическом ритуальном творчестве основная роль выпадала на долю ритма, который формировал и обозначал мелодию, а в дальнейшем и поэтический текст. Однако значение текста первоначально было не главенствующим, а второстепенным⁴.

Еще один значимый процесс для отечественной литературы, соединивший музыкальные и поэтические начала, произошел в XVIII в.: под влиянием музыки⁵ произошла серьезная реформация русского стиха, которая привела к упорядочиванию силлабической системы стихосложения. Реформаторами были, в основном, В.К. Тредиаковский и М.В. Ломоносов, стратегия которых сильно различалась. Принципы тонического стиха более корректно были сформулированы М. Ломоносовым, а формирование

³ Архитектоника – общая внешняя форма строения художественного произведения и взаимосвязи его частей. Искусная А. сообщает художественному произведению единство составляющих частей (пролог, эпилог, глава, «часть», книга, том). А. не следует смешивать с композицией, которая является внутренней формой художественного произведения и имеет целью расположение и развитие деталей в частях его. <...> К ней ... относится строфическое построение стихотворных произведений, так называемые твердые формы стиха — сонет, венок сонетов, триолет, рондо и др. (Квятковский А.П. Архитектоника // Квятковский А.П. Поэтический словарь. – М.: Сов. Энцикл., 1966. – С. 50).

⁴ См. подробнее: Веселовский А.Н. Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – С. 155.

⁵ См., например, статью Копылова В.С., Панченко А.М. Роль музыки в реформе русского стиха. // XVIII век. Сборник 15. Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. – Л.: Наука, 1986. – С. 5–20.

силлабо-тонических размеров в 1740–1760-е гг. шло преимущественно в рамках, намеченных В. Тредиаковским (поиск тонического ритма в пределах силлабически заданной меры).

Эпоха романтизма поставила на пьедестал наравне с поэзией музыку, позже приравняв последнюю к высшей форме художественной деятельности. Художники эпохи романтизма воспринимали музыку как первоначало, первоисточник искусства, в том числе поэзии.

Новым этапом взаимодействия музыки и литературы стала поэзия модернизма, искавшая всё новые формы и средства выражения, в том числе заимствовала специфические музыкальные жанры: «Симфонии» А. Белого – один из самых ярких тому примеров. «“...Симфония драматическая”⁶, как первый в литературе и притом сразу удавшийся опыт нового формального творчества <...> Андрея Белого должен быть отмечен <...> как момент рождения своеобразной поэтической формы»⁷. Таким образом, мы видим, что симфонии А. Белого представляют собой принципиально новый литературно-музыкальный жанр.

Обращение к музыкальным жанрам можно найти в поэзии А.А. Ахматовой, что отмечает исследователь С.В. Овсянникова⁸: сборники 1912 г. «Вечер» и 1914 г. «Четки» построены как сюиты, а сборник 1917 г. «Белая стая» имеет сонатную форму.

Также многочисленные варианты жанра песни и романса в поэзии присутствуют в лирике И.Ф. Анненского («Ванька-Ключник в тюрьме», «Одуванчики», «Колокольчики», «Песни с декорациями»), Н.А. Клюева

⁶ Произведение написано в 1902 году.

⁷ Лавров А.В. У истоков творчества Андрея Белого (“Симфонии”) // Белый А. Симфонии. – Л., 1990. – С.5.

⁸ См. Овсянникова С.В. Книги лирики А. Ахматовой 1910-х годов в свете художественного новаторства Серебряного века: дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2004. – 237 с.

(«Свадебная», «Посадская», «Рекрутская»), И.А. Бунина («Святой Георгий», «В Гефсиманском саду»), Ф.К. Сологуба («Песня крови») и др.⁹

В рамках данного исследования в центре внимания находится взаимодействие музыки и литературы, что, как правило, проявляется на уровне поэтики, творческого метода, а также темы, мотива или элемента «синтетического» тропа, «синтетического» жанра.

Под синтезом искусств мы будем понимать органичное соединение разных искусств или видов искусств в художественное целое, эстетически организующее материальную и духовную составляющую бытия.

Термин *синтез искусств* предполагает создание качественно нового художественного явления, не являющегося простой суммой составляющих его компонентов. Их идейно-мировоззренческое, образное и композиционное единство, участие в организации художественного пространства и времени порождают в искусстве качества, способные раскрыть многоплановость, многогранность художественной идеи.

Отсюда следует, что *синтетическими жанрами* (условно) мы будем называть те, которые объединили в себе музыку и поэзию, такие, как песня, романс, элегия и т.п., а так же жанры, перешедшие в поэзию и давшие ей свою архитектонику, такие, как сюита, соната и пр.

Однако следует разграничивать смежные процессы и понятия. Во-первых, для поэзии Серебряного века характерно усиление музыкального начала, что явно прослеживается в поиске структурных, архитектурных соответствий музыкальной форме. Это проявляется в использовании разнообразных повторов, параллелизмов, ритмических перебоев и т.п.

Во-вторых, важным является сознательное обращение поэтов к музыкальным жанрам, таким, как романс, песня, колыбельная, которые

⁹ См. подробнее: Боровская А.А. Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века: автореф. ... докт. филол. наук: 10.01.01 / А. А. Боровская; Астрахан. гос. ун-т, Астрахань. – Астрахань, 2009. – 26–28 с.

находятся на границе двух видов искусства; а также к исконно музыкальным жанрам кантаты, ноктюрна, сюиты, сонаты и т.д.

Объектом диссертационного исследования является синтез музыкальных и поэтических жанров.

Предмет исследования – синтетические жанры в поэтическом творчестве М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой.

Материалом исследования служат корпус поэтических произведений М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой, биографические и мемуарные произведения сестёр Цветаевых и других авторов (В.А. Швейцер, А.И. Павловского, С.А. Айдиняна, И. Кудровой, В. Лосской и др.).

В соответствии с поставленной целью решаются следующие **задачи**:

- 1) выявить объективных предпосылок обращения Цветаевых к музыке;
- 2) определить механизмы, с помощью которых осуществляется синтез музыкальных и литературных жанров;
- 3) рассмотреть своеобразие традиционных лирических жанров, претерпевших трансформацию в творчестве двух поэтесс под влиянием музыки;
- 4) осуществить анализ лирики М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой в границах синтетических жанров;
- 5) сопоставить лирику М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой в аспекте музыкально-литературного синтеза, выявить своеобразие каждой поэтессы.

Теоретическая и методологическая основа исследования. Научные исследования, затрагивающие взаимодействие различных видов искусств, появились в начале XX в. (М.П. Алексеев¹⁰, И.И. Иоффе¹¹), были продолжены позже известными учеными-филологами и искусствоведами

¹⁰ Алексеев М.П. Взаимодействие литературы с другими видами искусства как предмет научного изучения // Русская литература и зарубежное искусство. – Л., 1986. – С. 5-19.

¹¹ Иоффе И.И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино // И.И. Иоффе Избранное. Часть 2. Культура и стиль. – М.: ООО «РАО Говорящая Книга», 2010. – 927 с.

(Д.С. Лихачев¹², М.М. Бахтин¹³, М.С. Каган¹⁴), в 1990-х гг. было открыто явление интермедальности и в настоящее время идет активное освоение этого понятия. Также в основе работы лежат исследования, рассматривающие явление синкретизма в древней поэзии (А.Н. Веселовский¹⁵, М.С. Каган).

В качестве методологической базы использованы обширные жанрологические исследования (Г.Н. Поспелов¹⁶, Н.Л. Лейдерман¹⁷, В.А. Редькин¹⁸, И.В. Фоменко¹⁹); работы, затрагивающие «переориентацию жанров» и зарождение «неканонических жанров» (С.Н. Бройтман²⁰); статьи и монографии о механизмах синтеза жанров и синтетизма в литературе (Б.М. Эйхенбаум²¹, И.И. Иоффе). И, конечно, литература по проблемам формо- и жанрообразования в музыке (В.Н. Холопова²², Т.С. Кюрегян²³, О.В. Соколов²⁴, Л.А. Мазель²⁵).

¹² Лихачев Д.С. Сравнительное изучение литературы и искусства Древней Руси. // Взаимодействие литературы и искусства в Древней Руси. Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. – Том XXII. – М.; Л.: Издательство «Наука», 1966. – 476 с.

¹³ Бахтин М.М. Проблема содержания материала и формы...//Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – 504 с.

¹⁴ Каган М.С. Морфология искусства. – Л., 1972. – 443 с.

¹⁵ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 404 с.

¹⁶ Поспелов Г.Н. Лирика среди литературных родов. – М.: Изд-во Московского университета, 1976. – 208 с.

¹⁷ Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра: монография. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 256 с.

¹⁸ Редькин В.А. Русская поэма 1950–1980-х годов: жанр, поэтика, традиции: монография. – Тверь, 2000. – 280 с.

¹⁹ Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. – Тверь: Тверской государственный университет, 1992. – 124 с.

²⁰ Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: Academia, 2004. – 352 с.

²¹ Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха. – Пб.: ОПОЯЗ, 1922. – 200 с.

²² Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. – 2-е изд., испр. – СПб.: Издательство «Лань», 2001. – 496 с.

²³ Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX вв. – М.: ТЦ «Сфера», 1998. – 344 с., нот.

²⁴ Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: монография. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. – 218 с.

²⁵ Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. – 2 изд. доп. и перераб. – М.: Музыка, 1979. – 536 с., нот.

Также мы опирались на обширную литературу по цветаеведению, включающую в себя мемуары и воспоминания М.И. Белкиной (Скрещение судеб. – М., 2008), С.А. Айдиняна²⁶, биографические исследования В.А. Швейцер (Марина Цветаева. – М., 2007), А.И. Павловского (Куст рябины. – М., 1989), В. Лосской (Марина Цветаева в жизни: неизданные воспоминания современников. – Нью-Йорк, 1989), А.А. Саакянц (Марина Цветаева. Жизнь и творчество. – М., 1999), диссертационные исследования и статьи Е.А. Касатых (Мир творчества А.И. Цветаевой: художественное, онтологическое, событийное. – Иваново, 2009), М.Л. Гаспарова²⁷, Сары Осипов Чанг (The generic intertext of psalms in the poetry of Marina Tsvetaeva (1892–1941), Nottingham, 2008), Ханны Рууту (Patterns of Transcendence Classical Myth in Marina Tsvetaeva's Poetry of the 1920s. – Helsinki, 2006), М. Боровиковой²⁸, монографии Л.В. Зубовой (Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. – Л., 1989), М.Д. Шевеленко (Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. – М., 2002), И.В. Кудровой (Гибель Марины Цветаевой. – М., 1999), С.Ж. Макашевой (Творческая эволюция М.И. Цветаевой: онтология, концепция личности. – М., 2006) и др.

В исследовании использованы следующие **методологические принципы**:

1) системный подход к изучению жанра и жанрообразования

Системный подход к изучению жанра и жанрообразования предполагает комплексное изучение механизмов в функционировании и образовании литературных и музыкальных жанрах. За основу мы берем научную точку зрения М.С. Кагана, Г.Н. Поспелова, О.В. Соколова.

²⁶ Айдинян С.А. Предисловие / А.И. Цветаева «Неисчерпаемое». – М.: Отечество, 1992. – С. 4–9.

²⁷ Гаспаров М.Л. О русской поэзии. Анализ. Интерпретации. Характеристики. – СПб.: Азбука, 2001. – 480 с.

²⁸ Боровикова М. Литературная биография Цветаевой: полемический аспект // Русская филология: сб. науч. работ молодых филологов. – Вып. 18. – Тарту: Тартуский ун-т, 2007. – С. 73–78.

Системный подход к изучению культуры предложил М.С. Каган в книге «Морфология искусства». «Морфология – это учение о строении, в данном случае имеется в виду не строение произведений искусства, а строение мира искусства»²⁹. Таким образом, М.С. Каган говорит о целостном понимании мира искусства как об открытой системе, функционирующей на разных смысловых уровнях. Этот подход выводит исследователя к проблеме художественных коммуникаций. Из приведенных положений можно перейти к системному подходу к изучению жанра и проблемы жанрообразования, рассматривая жанр как открытую систему, подверженную влияниям как внутри, так и извне – в том числе внутри родовых характеристик, межродовых и на стыке нескольких искусств.

Системный подход к изучению жанра – направление методологии исследования, в основе которого лежит рассмотрение жанрового образования как целостного множества элементов в совокупности отношений и связей между ними, синтез жанров различных искусств, то есть рассмотрение жанра как системы.

Жанр как систему в своих работах рассматривали такие выдающиеся ученые, как Д.С. Лихачёв, Л.И. Тимофеев. По мнению Тимофеева, в системе «взаимодействие и взаимоотношения принимают характер взаимодействия компонентов на получение фокусированного полезного результата»³⁰.

- 2) интегрированный анализ структуры лирического произведения с точки зрения проблемы жанрообразования представляет собой объединение ранее разрозненных частей поэтического (поэтически-музыкального) произведения и элементов системы (стихотворения, жанра и т.п.) на основе их взаимозависимости и взаимодополняемости.

²⁹ Каган М.С. Указ. соч. – С.7.

³⁰ Тимофеев Л.И. Слово в стихе. – М.: Советский писатель, 1982. – С. 15.

- 3) целостный анализ художественных произведений во взаимозависимости с историко-литературным, сравнительно-исторический и системным методами

По мнению Ю.М. Лотмана, «в основе структурного анализа лежит взгляд на литературное произведение как на органическое целое. Текст в этом анализе воспринимается не как механическая сумма составляющих его элементов, и “отдельность” этих элементов теряет абсолютный характер: каждый из них реализуется лишь в отношении к другим элементам и к структурному целому всего текста»³¹.

Сравнительно-исторический метод рассматривает международные литературные связи и отношения в их исторической обусловленности. Данная позиция особенно важна в изучении творчества М.И. Цветаевой в связи с ее эмиграцией, переводческой работой и обширными литературными и дружескими отношениями с художниками Германии, Чехии, Франции и т.д. Сравнительно-исторический метод устанавливает сходства и различия между литературными явлениями в разных странах³². Этой проблеме уделены работы А.Н. Веселовского, В.М. Жирмунского, М.П. Алексеева и др.

- 4) интермедиаальный метод анализа поэтического произведения

Этот метод используется в исследовании в качестве вспомогательного.

Интермедиаальный метод исследования поэтического текста направлен на выявление различных способов взаимодействия разнородных художественных дискурсов в пространстве их смыслового пересечения, иными словами, способов взаимодействия разных видов искусств, различных жанровых образований в смежных или далеких друг от друга искусствах.

Исследователь А.Г. Сидорова отмечает, что «...наиболее распространено в исследованиях взаимодействия литературы и музыки

³¹ Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – Санкт-Петербург: Искусство СПб, 1996. – С. 25.

³² Подробнее см.: Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. – Т. 6. – М.: Сов. энцикл., 1971. – Стл. 1002.

выявление музыкальных структур и техники в литературном тексте (курсив мой – М.Г.). Первые литературоведческие опыты подобного рода начинаются в рамках романтической эстетики. Так, Ф. Шлегель рассматривает пьесы Шекспира и труды Канта сквозь призму приема музыкального повтора и контрапункта тезиса и антитезиса. Э.Т.А. Гофман производит музыковедческий анализ собственного романа "Эликсир дьявола" ...»³³.

Степень разработанности проблемы. В академическом литературоведении на взаимосвязь искусств впервые обратил внимание академик М.П. Алексеев в статье «Тургенев и музыка» (1918 г.). Специфика художественного взаимодействия, разнообразие его форм исследовалась М.П. Алексеевым в работах о Тургеневе, Пушкине, а также о Шекспире, Бетховене, Теккере³⁴.

М.П. Алексеев подчеркивал, что сравнительное литературоведение предметом своего исследования имеет не только межнациональные, но и межпредметные связи. Проблема взаимодействия искусств в литературном произведении стала для М.П. Алексеева неотъемлемой частью его общекультурного подхода к изучению литературы. Он утверждал: «Задача заключается в том, чтобы <...> подтвердить: первое – что взаимодействие литературы с другими видами искусства, с живописью или музыкой, подлежит обязательному научному изучению; второе – что это делается и у нас, и во всем мире...»³⁵. Теоретическое обоснование проблемы и основные методологические подходы к ее решению были сформулированы им в 1976 г. в докладе «Взаимодействие литературы с другими видами искусства как предмет научного изучения».

³³ Сидорова А.Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): 10.01.01 дис. ... канд. филол. наук. – Барнаул, 2006. – С. 123.

³⁴ Данилевский Р.Ю. М.П. Алексеев о взаимосвязях искусств // Русская литература и зарубежное искусство. – Л., 1986. – С.21.

³⁵ Алексеев М.П. Взаимодействие литературы с другими видами искусства как предмет научного изучения.// Русская литература и зарубежное искусство. – Л., 1986. – С.19.

Идеи М.П. Алексеева получили развитие в трудах отечественных ученых: Н.А. Дмитриевой (Изображение и слово. – М., 1962), К.В. Пигарева (Русская литература и изобразительное искусство: Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. – М., 1972), А.И. Мазаева (Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. – М., 1992), В.Н. Альфонсова (Слова и краски. – М.; Л., 1966) и др.

Также внимание проблеме взаимосвязи искусств уделял Д.С. Лихачев в связи с изучением развития древнерусской литературы: «Литература и все виды других искусств управляются воздействием социальной действительности, находятся в тесной связи между собой и составляют в целом одну из наиболее показательных сторон развития культуры... многие явления в развитии искусств одновременны, однородны, аналогичны и имеют общие корни и общие формальные показатели.

<...> Сближения между искусствами и изучение их расхождений между собой позволяют вскрыть такие закономерности и такие факты, которые оставались бы для нас скрытыми, если бы мы изучали каждое искусство (и в том числе литературу) изолировано друг от друга. <...> Поиски аналогий – один из основных приемов историко-литературного и искусствоведческого анализа»³⁶.

В 70-е гг. в отечественной эстетике появилось понятие «художественная система», характеризующее совокупность языков искусств, взаимодействующих друг с другом и взаимодополняющих друг друга. В те же годы в отечественной филологии и культурологии все чаще стало появляться слово «текст», превратившееся в одно из ведущих понятий в гуманитарных науках. Под «текстом» понималось не только литературное письмо, но все знаковые, семантически значимые системы, заключающие в

³⁶ Лихачев Д.С. Сравнительное изучение литературы и искусства Древней Руси. // Взаимодействие литературы и искусства в Древней Руси. Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. – Том XXII. – М.; Л.: Издательство «Наука», 1966. – С.5.

себе связную информацию. Так появилась возможность говорить о «тексте культуры» и «текстах искусства».

Первые шаги на пути расширения понятия «текст» были сделаны М.М. Бахтиным, который ввел понятие «диалогичности» и вместе с этим текстового «полифонизма».

И в последнее десятилетие XX в. появилось понятие интермедиальности, хотя оно по сути своей дублирует два других термина – *взаимодействие искусств* и *синтез искусств*, и соотносится с понятием интертекстуальности. За двадцать лет изучения феномена интермедиальности была выработана особая методология интермедиального анализа³⁷.

Однако наиболее важными работами в области изучения синтеза искусств стали исследования известного литературоведа, искусствоведа, музыковеда Иеремии Исаевича Иоффе – «Синтетическое изучение искусств», «Система и принципы социологии искусств» и «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино».

Изучение и осмысление синтеза искусств отвечает современным тенденциям развития науки о литературе, которая стремится создать наиболее полную и целостную картину литературного процесса. Это утверждение хорошо иллюстрирует цитата из монографии И.И. Иоффе «Синтетическое изучение искусства...»: «Синтетическое изучение искусства... уясняет одно искусство другим <...> показывает, как и в каких пределах одно искусство может замещать другое...»³⁸.

³⁷ Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана: материалы Международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». – Выпуск № 12. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 149–154.

³⁸ Иоффе И.И. Избранное. Часть 2. Культура и стиль. – М.: Говорящая книга, 2010. – С. 472.

Осмысление, изучение взаимосвязи, взаимодействия различных видов искусства очень важно для науки о литературе. Однако нас интересует один из аспектов данного явления – синтез литературных и музыкальных жанров.

Как пишет И.И. Иоффе, «...нет литературных стилей и жанров, которые не имели бы соответствующих стилей и жанров в <...> музыке...»³⁹. Таким образом, происходит усложнение жанровой структуры произведения, и появляются синтетические жанры.

Для данной работы является важным исследование культуролога М.В. Журы «Синтетический характер музыкальной культуры “Серебряного века”».

Однако сама по себе трансформация жанров русской лирики в современном литературоведении освещена недостаточно (С.Н. Бройтман, Л.Я. Гинзбург⁴⁰, Г.Д. Гачев⁴¹ и др.), в том числе практически не освещена сфера «песенно-музыкальной» лирики (А.А. Боровская⁴²). Соответственно, проблема жанровых трансформаций, а именно, взаимодействия музыкальных и литературных жанров, в лирике М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой не разработана.

За три десятилетия изучения творчества и жизненного пути М.И. Цветаевой написано множество диссертационных исследований и монографий. Ниже приведем небольшой обзор тех работ, которые представляются наиболее интересными и полезными для данного исследования, кроме работ, освещающих биографию М.И. Цветаевой, т.к. они приведены выше.

³⁹ Иоффе И.И. Указ. соч. – С. 517.

⁴⁰ Гинзбург Л.Я. О лирике. – 2 изд., доп. – Л.: Советский писатель ленинградское отделение, 1974. – 370 с.

⁴¹ Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.: Изд-во Моск. ун-та; Изд-во “Флинта”, 2008. – 288 с.

⁴² Боровская А.А. Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века: автореф. дисс. ... докт. филол. наук: 10.01.01 / А.А. Боровская; Астрахан. гос. ун-т, Астрахань. – Астрахань, 2009. – 46 с.

Достаточно подробно изучен язык поэзии М.И. Цветаевой, в том числе в работах Л.В. Зубовой (Язык поэзии Марины Цветаевой (Фонетика, словообразование, фразеология). – СПб., 1999), О. Ревзиной (статья «От стихотворной речи к поэтическому идиолекту». – М., 1990), И.И. Бабенко (Коммуникативный потенциал слова и его отражение в лирике М.И. Цветаевой. – Томск, 2001).

Книга Л.В. Зубовой представляет собой продолжение и развитие монографии «Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект». В книге рассматриваются важнейшие черты поэтики Марины Цветаевой: связь между звучанием и значением слова, авторское словотворчество, влияние фразеологической сочетаемости слов на построение и смысл текста. Монография содержит 4 главы, отражающие основные аспекты рассматриваемой научной проблемы. В первой главе подробно рассматривается фонетическая составляющая поэтического языка поэта (аспекты чувственности и семантизации звучания, ритмической изобразительности). Во второй главе автор рассматривает вопрос авторского словообразования. Третья глава посвящена фразеологии и слову в контексте в поэзии Цветаевой. Здесь рассматриваются «Стихи к Пушкину», «Куст», поэма «Крысолов». А последняя, четвертая, глава посвящена поэме «Молодец». Данная монография иллюстрирует, как «фонетическая, словообразовательная и фразеологическая индукция порождения образа ведут к преодолению различий между словом, образом и понятием»⁴³. Это явление сближает тексты Цветаевой с поэзией древних, отразившей синкретизм мифологического сознания. Современный язык представлен у М.И. Цветаевой в его динамическом состоянии.

⁴³ Зубова Л.В. Язык поэзии Марины Цветаевой (Фонетика, словообразование, фразеология). – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. – С. 220.

Проблема поэтики поэтического творчества М.И. Цветаевой подробно рассмотрена в работе тартуского исследователя Боровиковой М. (Поэтика Марины Цветаевой (лирика конца 1900–1910-х гг.), Тарту, 2011).

Средства выразительности в поэтическом языке поэта рассмотрены в работах С.А. Губанова (Эпитет в творчестве М.И. Цветаевой: семантический и структурный аспекты. – Самара, 2009), Т.В. Лапуниной (Индивидуальная метафора в поэтическом тексте М. Цветаевой. – М., 2011) и др. Вопросы архетипов в поэзии М.И. Цветаевой отражены в статьях и диссертациях Н.С. Кавакиты (Проблема архетипа в творческом опыте М.И. Цветаевой. – М., 2004), Н.А. Афанасьевой, О.Ю. Шишкиной (статья «Мифологема и архетип в языковой модели мира М. Цветаевой». – М., 2002), К.Б. Жогиной (статья «Я столько раз хотела жить и столько умереть! (Тема смерти в ранних стихотворениях Марины Цветаевой)». – М., 2002) и др. Своеобразная, часто продиктованная «музыкальностью» стиха, пунктуация в произведениях М.И. Цветаевой исследована в работах И.П. Сафроновой (Эстетические функции пунктуации в поэзии Марины Цветаевой: На материале циклов «Стихи к Блоку» и «Стихи к Пушкину». – Ижевск, 2004), В.В. Жильцовой, А.А. Набебина⁴⁴ и др.

Также уделено должное внимание проблеме циклизации в поэзии М.И. Цветаевой в работах Г.П. Козубовской (статья «М. Цветаева: цикл как миф». – Бийск, 2001), В.А. Колотаева (статья «К описанию процессов самоорганизации в поэтическом цикле М.И. Цветаевой "Кармен"». – СПб.; Ставрополь, 1996), Т.Г. Петковой⁴⁵, М.В. Серовой (Поэтика лирических

⁴⁴ Жильцова В. В., Набебин А.А. Пунктуация и частота слов в «Поэме Воздуха» М. Цветаевой // «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой: Вторая международная научно-тематическая конференция (Москва, 9-10 октября 1994 г.): сб. докладов / отв. ред. О.Г. Ревзина. – М.: ДМЦ, 1994. – С. 76–82; Жильцова В.В. Композиционно-поэтическая функция тире в поэзии Марины Цветаевой // Язык как творчество: сб. ст. к 70-летию В.П. Григорьева. – М.: «ИРЯ РАН», 1996. – 365 с. – С. 353–363.

⁴⁵ Петкова Т.Г. Лирический цикл в творчестве Марины Цветаевой: (Проблемы поэтики) // Филологические науки. — № 3 (1994). — С. 14-22; Петкова Т.Г. Поэтика лирического

циклов в творчестве Марины Цветаевой. – Ижевск, 1997), В.Ю. Александрова (Фольклоризм М. Цветаевой (Стихотворная поэтика, жанровое своеобразие). – М., 1989), С.А. Безменовой (статья «Поэма М. Цветаевой «На красном коне»: (К проблеме жанра)». – Томск, 1985), О.В. Осиповой (статья «Символические представления в художественной системе цикла М. Цветаевой “Стихи к Блоку”». – М., 2008), Р. Войтеховича (статья «Еще раз о Сивилле Цветаевой». – Тверь, 2000) и т.д.

Философская лирика М.И. Цветаевой, в том числе религиозные, онтологические ее аспекты, рассматриваются в работах Т. Венцловы⁴⁶, Т. Суни (Композиция «Крысолова» и мифологизм М.И. Цветаевой, Хельсинки, 1996), О.А. Клинг⁴⁷, Г.В. Романовой (Использование библеизмов в поэзии Марины Ивановны Цветаевой, Воронеж, 2003) и др.

Жанрологических исследований творчества М.И. Цветаевой не так много, но, тем не менее, различные жанры в ее творчестве рассмотрены в работах Е.К. Соболевской (Ранние поэмы М. Цветаевой в контексте лироэпических жанров конца 10 – начала 20-х годов, Одесса, 1989), Т.Ю. Максимовой (статья «”Бессонная моя душа...”: (“Бессонность” как свойство лирической героини М.И. Цветаевой)», М., 1993), Н.О. Осиповой (статья «Поэмы М. Цветаевой 1920-х годов: жанровое своеобразие и историко-культурный контекст», М., 1997) и др., В.Ю. Александрова «Фольклорно-песенные мотивы в лирике Марины Цветаевой» (Волгоград, 1983).

Об Анастасии Ивановне Цветаевой собрано достаточно много биографического материала, вышла книга воспоминаний «Последний луч

цикла в творчестве Марины Цветаевой: дисс. ... канд. филол. наук. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, фил. фак., каф. истории рус. лит. XX в., 1994. – 194 с.

⁴⁶ Venclova T. On Russian Mythological Tragedy: Vjaceslav Ivanov and Marina Cvetaeva. Myth in Literature. Ed. A. Kodjak et al. New York University Slavic Papers V. Columbus, Ohio: NYUP, 1985. – P. 89-109.

Венцлова Т. Тень и статуя. Собеседники на пиру: Статьи о русской литературе. – Vilnius: Baltos lankos, 1997. – С. 83–102.

⁴⁷ Клинг О.А. Поэтический стиль М. Цветаевой и приемы символизма: притяжение и отталкивание // Вопросы литературы. – №3. – 1992. – С. 74–93; Клинг О.А. Поэтический мир М.Цветаевой. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – 112 с.

Серебряного века»: Воспоминания об Анастасии Цветаевой (М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. – 776 с.: илл.), написано несколько биографических статей⁴⁸. Однако остается практически не освещенным творчество писательницы, за исключением знаменитых «Воспоминаний». В 2009 г. в г. Иванове Е.А. Касатых была защищена кандидатская диссертация по прозаическому творчеству А.И. Цветаевой «Мир творчества А.И. Цветаевой: художественное, онтологическое, событийное».

Ценность данной работы велика для современного цветаеведения. Диссертация Е.А. Касатых является одним из наиболее обстоятельных и целостных исследований, подробно рассматривающая прозаическое творчество А.И. Цветаевой. В работе освещены такие произведения, как «Воспоминания», роман “Amor”, повесть «Моя Сибирь», книга «Неисчерпаемое». Автор исследования показывает путь духовных и творческих исканий писательница. Однако в этом исследовании о поэтическом творчестве Анастасии Цветаевой упоминаешь лишь вскользь, в связи с романом “Amor”, указывая, что поэтические произведения позволяют более полно и объемно представить читателю главных героев.

Кроме этого опубликованы статья В. Битюцкого «Воронежская дворянка. Анастасия Цветаева» (Москва, 2007) о получении дворянства А.И. Цветаевой и ее сыном Андреем, и статья М. Смирнова «”Я люблю живую ткань жизни”»: Из устных рассказов А.И. Цветаевой» (Москва, 2007), в которой приведены устные рассказы А.И. Цветаевой последних 11 лет ее жизни, в том числе о М. Горьком и Б.М. Зубакине.

Существует ряд работ отечественных исследователей, посвященных изучению синтеза литературы и музыки в творчестве поэтов Серебряного века, а также современных писателей: Л.В. Гармаш (Художественное своеобразие симфоний Андрея Белого, Харьков, 2000), А.Г. Сидорова

⁴⁸ Григорьева О.Н. Метафизика сестёр // Творчество М.И. Цветаевой в контексте европейской и русской литературной традиции: материалы III Международных Цветаевских чтений. – Елабуга: ЕГПУ, 2006. – С. 167–172.

(Интермедиа́льная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка), Барнаул, 2006), Р.Г. Крауклис (Музыка в философско-поэтическом мире О.Э. Мандельштама, СПб, 2005), С.В. Овсянникова (Книги лирики А. Ахматовой 1910-х годов в свете художественного новаторства Серебряного века, Москва, 2004), Б. Кац и Р. Тименчик (Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки, М., 1989), А.Ю. Полторацкая (статья «Романсы в составе поэмы-мистерии Иосифа Бродского “Шествие”», М., 2007) и др. В том числе в 2007 г. опубликована статья О. Щербиной «Цветаева. Живой звук», в которой автор утверждает, что особенностью звуковой организации стиха Цветаевой является «осмысление звука как символа, подчеркивание смыслообразующей роли звука»⁴⁹.

Обозначенные выше работы охватывают широчайший спектр научных проблем в области цветаеведения. Однако среди массива исследований всё еще остаются значительные лакуны в разработке темы синтеза искусств. Также недостаточно изученным остается творчество А.И. Цветаевой, особенно – поэтическое.

Отсюда можно сделать вывод об **актуальности** данного исследования, систематизирующего имеющиеся научные результаты, а также выявляющего ранее не замеченные явления жанрообразования, в том числе в лирике М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой. Работы, посвященные философской и религиозной лирике М.И. Цветаевой, дают необходимый базис для изучения аллюзий на псалмы, канонов псалменного построения стихотворений и т.п. Статьи и диссертация, рассматривающие вопросы поэтического языка и средств его выразительности, облегчают анализ поэтического текста, в том числе и в плане звукового строя, мелодики. Вопрос циклизации, затронутый в ряде работ, помогает лучше понять процессы, происходящие в лирике М.И. Цветаевой под влиянием музыки, философии и т.д.

⁴⁹ Щербина О. Цветаева. Живой звук // Нева. – 2007. – № 10. – С. 190–197.

До сих пор в области изучения взаимодействия различных видов искусств наблюдаются значительные лакуны. Глубоко и всесторонне изучены симфонии А. Белого, но оставлены без внимания подобные эксперименты многих других поэтов. Существует значительный корпус работ в области жанровых трансформаций в поэзии, но нет глубоких и всесторонних исследований этого явления в творчестве Марины и Анастасии Цветаевых. Следовательно, **научная новизна** работы состоит в том, что в ней системно рассмотрено явление синтеза музыкальных и литературных жанров в поэзии М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой. В работе показаны внешние факторы, повлиявшие на формирование сестер Цветаевых, сделавшие их многогранными личностями, открытыми для искусства, новизны и экспериментов. В работе дана подробная классификация синтетических жанров в лирике сестер Цветаевых, а также исследование затрагивает повлиявшие на них схожие жанровые феномены в творчестве других поэтов (А. Белый, А.А. Ахматова, Б.М. Зубакин и др.). Также работа освящает творческий диалог Марины и Анастасии Цветаевых, а также М.И. Цветаевой и некоторых композиторов, создававших песни и романсы на ее стихи.

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из введения, 3 глав, заключения и списка использованных источников, включающих 261 позиции.

Теоретическая значимость исследования заключается в расширении научных знаний в области взаимодействия различных видов искусства, жанра поэтического произведения как системы, а также в научном осмыслении поэзии А.И. Цветаевой.

Научно-практическая значимость исследования состоит в возможности применения полученных данных в изучении жанровой структуры лирических произведений, проблем взаимоотношения литературы и других видов искусства (живопись, музыка). Результаты исследования могут быть использованы в вузовских и школьных курсах по истории

русской литературы XX в., теории литературы, в спецкурсах и спецсеминарах, посвященных теоретическим проблемам автора и жанра, а также творчеству М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой.

Апробация работы

1. Ежегодная студенческая научная конференция. Тверь. 22 апреля 2010 г. («Сюита в творчестве А.И. Цветаевой как литературный жанр»).

2. XVIII Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Москва. 11–15 апреля 2011 г. («Синтетические жанры в лирике А.И. Цветаевой»).

3. Всероссийская научная конференция с международным участием «Гумилевские чтения». К 125-летию со дня рождения Н.С. Гумилева. Тверь – Бежецк. 20–21 мая 2011 г. («Синтетизм как средство выражения «шестого чувства» в лирике Н.С. Гумилева и М.И. Цветаевой»).

4. Всероссийская научно-практическая конференция «Баталистика в русской литературе: к 70-летию освобождения города Калинина от немецко-фашистских захватчиков». Тверь. 16–17 декабря 2011 г. («Белое движение в лирике М.И. Цветаевой 1917–1921 гг.»).

5. Научные чтения «Наследие И.С. Соколова-Микитова: феноменология творчества» (К 120-летию со дня рождения писателя). Тверь. 18–19 мая 2012 г. («Тоска по родине...» (творчество И.С. Соколова-Микитова и М.И. Цветаевой периода эмиграции))).

6. «Мысленное древо Льва Гумилева»: международная научная конференция (К 100-летию со дня рождения Л.Н. Гумилева). Тверь – Бежецк. 12–13 октября 2012 г. («Мне на этом свете плохо и с тобой и без тебя...» (Комментарий к «Мадригалам» Л.Н. Гумилева и «Вчера еще в глаза глядел...» М.И. Цветаевой))).

7. Всероссийская научно-практическая конференция «Русская литературная баталистика: научно-практическая конференция к 200-летию Отечественной войны 1812 года». Тверь–Ржев. 13–15 декабря 2012 г. («Ты не

знаешь, что такое Наполеон? Да ведь это же в воздухе носится!» (Образ Наполеона в поэзии Цветаевой)).

8. Межрегиональная заочная научно-практическая конференция «Социально-политические проблемы современной России». Москва. 4 марта 2013 г. («Методологические особенности изучения синтеза искусств в литературе рубежа XIX–XX вв.»).

9. XX Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Москва. 8–12 апреля 2013 г. («Жанр псалма и отсылки к Псалтири в лирике М.И. Цветаевой»).

Положения, выносимые на защиту:

1. Жанровый и межвидовой синтез, межродовые взаимодействия и циклизация (например, книга-цикл М.И. Цветаевой «Лебединый стан») являются одними из основных тенденций жанрообразования в русской лирике первой половины XX в. Жанр рассматривается как трехмерная система координат, состоящая из трех векторов: проблемно-тематического, родового и «синтетического».

2. Обращение к фольклору и ориентация на традиционные музыкальные жанры – факторы, изменившие жанровую основу песенно-музыкальной лирики первой половины XX в.

3. В творчестве М.И. Цветаевой широко представлены жанры песни, романса, колыбельной. Песенно-музыкальная лирика в большинстве случаев у М. Цветаевой объединена в циклы или даже книги стихов («Комедьянт», «Лебединый стан»).

4. Жанр сюиты нашёл отражение в поэзии А.И. Цветаевой (в авторском именовании), в основном на уровне архитектоники.

5. В лирике М.И. Цветаевой неоднократно используются аллюзии на псалмы, особенности структуры и мотивы псалмов – часто встречающийся феномен творчества, требующий особого осмысления.

6. Творческий диалог М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой реализован не только в стихотворениях, адресованных или посвященных друг другу, но и в общих темах, музыкальных реалиях, упоминаемых в произведениях.

Основные положения диссертационного исследования отражены в следующих публикациях:

1. Головей М.Г. Синтетические жанры в лирике А.И. Цветаевой // Филология // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2011» / отв. ред. А.И. Андреев, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов, М.В. Чистякова. [Электронный ресурс] – М.: МАКС Пресс, 2011. – С. 205–207. (Тезисы). – 0,13 п.л.

2. Головей М.Г. Синтетизм как средство выражения «шестого чувства» в лирике Н.С. Гумилева и М.И. Цветаевой. (в печати)

3. Головей М.Г. Творчество А.П. Чехова в восприятии М.И. Цветаевой // Чеховские чтения в Твери: сб. науч. трудов / отв. ред. С.Ю. Николаева. – Твер. гос. ун-т, 2012. – С. 261–265. – 0,25 п.л.

4. Головей М.Г. Сюита в творчестве А.И. Цветаевой как литературный жанр. (в печати)

5. Головей М.Г. «Белое движение» в лирике М.И. Цветаевой 1917–1921 годов. (в печати)

6. Головей М.Г. Музыка в бытийном пространстве М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2011. Выпуск 3. – С. 177–180. – 0,4 п.л.

7. Головей М.Г. М. Цветаева Цикл «Скифские»: песенная традиция // СЛОВО: сб. науч. трудов студентов и аспирантов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2011. – Вып. 9. – С. 51–55. – 0,25 п.л.

8. Головей М.Г. Методологические особенности изучения синтеза искусств в литературе рубежа XIX–XX вв. – М.: Эдитус, 2013. – С. 12–15. – 0,4 п.л.

9. Головей М.Г. Жанр псалма и отсылки к Псалтири в лирике М.И. Цветаевой. // Филология // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2013» / отв. ред. А.И. Андреев, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов, М.В. Чистякова. [Электронный ресурс] — М.: МАКС Пресс, 2013. – С. 212–213. (Тезисы). – 0,13 п.л.

10. Головей М.Г. Творческий диалог М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой. (в печати).

Всего – 1,56 п.л.

ГЛАВА 1. СИНТЕЗ ЛИТЕРАТУРНЫХ И МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ В ТВОРЧЕСТВЕ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ И А.И. ЦВЕТАЕВОЙ КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

1.1. Понятие и типология музыкально-поэтического жанрового взаимодействия

Почти все виды искусства в той или иной мере взаимодействуют друг с другом. В музыке синтетическими жанрами, в которых музыка и поэзия объединяются, относятся опера, вокально-симфонические жанры, романсы, песни и т.п. Изучение взаимовлияния музыки и литературы является основополагающим для понимания искусства XX в. Искусство прошлого столетия расширяет границы узких традиционных жанров, порождает новые художественные принципы, «логический принцип словесного построения постепенно замещается музыкально-суггестивным, полисемантическим, формируя новый тип лирического сознания»⁵⁰.

Феномен взаимодействия видов искусства занимает особое место в культуре рубежа XIX–XX вв., когда художниками, философами, учеными были переосмыслены возможности художественного синтеза, свойственного эстетике модернизма. В поэзии рубежа XIX–XX вв. представлено всё многообразие жанровых модификаций, обусловленных совокупностью социокультурных, исторических, поэтических причин.

Название «Серебряный век», или «неоромантизм», отсылает к понятию жанровой преемственности. Интерес художников к искусству культурных эпох прошлого (античность, Средневековье, Возрождение, барокко и т.д.) приводит к возрождению и значительной модификации многих лирических жанров, в частности, элегии, молитвы, сонета, баллады, песни.

Поэты Серебряного века стремятся к синтезу и созданию новаторских жанровых образований (симфония, поэма, сюита), а также сверхжанровых

⁵⁰ Поттосина В.Г. Синтез искусств в теории и раннем творчестве Андрея Белого: цикл «Симфонии» [Текст]: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / В.Г. Поттосина; Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. Москва. – Москва, 2001. – С. 97.

единств (цикл, книга стихов). Появление подобных жанровых образований, с одной стороны, обогащает жанровую структуру русской лирики, а с другой, разрушает устоявшуюся традиционную систему жанров.

Марина и Анастасия Цветаевы занимают значимое место в культуре первой половины XX в. И несомненно, что их творчество пропитано не только классической «маминой» музыкой, но и творчеством их современников. В биографической и мемуарной прозе можно найти множество упоминаний о влиянии или взаимодействии М. Цветаевой и Рахманинова, Скрябина, Шостаковича и др. Различные отношения видов искусств, таких, как музыка, литература, живопись, скульптура, в пределах поэтического текста – одна из важнейших особенностей поэтики сестер Цветаевых.

Воспитанное еще в детстве внимательное отношение к музыкальной, художественной действительности, к теории и практике музыки определяет специфику музыкальности поэтического творчества М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой. Музыкальные термины и реалии (музыкальные инструменты, приемы, жанры и т.п.) проникают в их образную систему, используются в качестве метафор, а также как смелые эксперименты с художественной формой.

В поэтической системе Марины Цветаевой, и в меньшей степени Анастасии Цветаевой, музыка и литература взаимодействуют на уровне тематики и поэтики, творческого метода. Между тем, М.И. Цветаева воспринимает музыку как родственное начало поэзии: «Указующее – слуховая дорога к стиху: слышу напев, слов не слышу. Слов ищу... Все мое писание – вслушивание... Верно слышать – вот моя забота...»⁵¹.

Все процессы, происходившие в литературе и музыке, так или иначе касались творчества сестёр Цветаевых.

⁵¹ Цветаева М. Собр. соч. в 7 тт. – Т. 5. – М.: Эллис Лак, 1994. – С. 267.

Рассмотрим основные тенденции, присущие музыке, начала XX в. Одной из характерных черт является камернизация, проявляющаяся как на уровне жанров, так и музыкальных форм.

В области симфонических жанров камернизация проявляется в тенденции к сжатию музыкальной формы, что приводит к рождению жанра одночастной *симфонической поэмы* (творчество А. Скрябина). Эволюция жанров этого периода выражается в стремлении к *синтезу* вокальных и инструментальных жанров (опера, кантата). Большую роль приобретает жанр концерта (особенно – фортепианный, в связи с творчеством С. Рахманинова).

Тенденция к синтезу искусств рождает жанр «стихотворение с музыкой», широко распространяется жанр романса. Корни его восходят к усилению роли лирических образов (как в музыке, так и в поэзии).

Особое внимание уделяется камерно-вокальному и камерно-инструментальному циклу (тенденция к циклизации характерна не только для литературы, но и для музыки). Обращение к камерно-вокальным жанрам выражено в музыкальном воплощении композиторами произведений какого-либо отдельно взятого поэта (например, циклы Н. Метнера на стихи Гете). Камерно-инструментальные жанры реализуются в циклах прелюдий (С. Рахманинов, А. Скрябин), «Сказок» (Н. Метнер), часто имеют программные названия («Забывшие мотивы» Н. Метнера).

Когда речь идет о синтезе литературных и музыкальных жанров, необходимо помнить о том, что в литературу, поэзию проникают не только классические виды музыкального искусства, но и новые, современные эпохе. Серебряный век русской культуры характеризуется появлением не только выдающихся поэтов, но и целой плеяды композиторов: поздний Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, С. Танеев (любимый ученик П.И. Чайковского), А. Скрябин, С. Рахманинов.

По мнению Г.В. Варакиной, «музыка сама есть *плод синтеза* мира звуков с пляской, дающей музыке ритм, и поэзией, от соприкосновения с которой зарождается мелодия (Р. Вагнер)»⁵².

В связи с расширением художественного поиска, образности, тематики в музыке появляются новые средства выразительности. В качестве нового способа организации музыкального произведения выступает микротематизм, призванный отразить какую-либо музыкальную тему, повышается роль полифонии.

«Союз музыки и слова – один из наиболее органичных в художественном мире, так как предполагает контакт двух временных искусств, максимально близких друг другу. Музыка и поэзия родственны благодаря регламентированному ритму и звучанию своих художественных текстов, проявляющемуся в интонации и фонизме»⁵³, – пишет О.В. Соколов о синтезе музыки и поэзии.

Как известно, поэзия имеет акцентный, тонический характер. Даже в силлабическом стихосложении и силлабо-тонике априорной единицей стиха является ритмическая фраза, строка. Тонический стих дает свободу внутренней интонации стиха при расстановке определенным образом акцентов, чередовании ударных слогов с группами неударных, смене количества стоп.

«В силлабическом стихосложении, переходном от песни к стиху... Стих... связан с музыкой, и его ритмическая фраза является мотивом или фразой музыкального песнопения»⁵⁴, – отмечает И.И. Иоффе.

И.И. Иоффе пишет о том, что «правильность, закономерность стиха, гармония»⁵⁵ отличают поэзию от приземленной негармоничной прозы, но

⁵² Варакина Г.В. Между Дионисом и Аполлоном: Очерки о русской культуре «серебряного века» / под ред. В.П. Шестакова. – Рязань, 2007. – С. 154.

⁵³ Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. – Нижний Новгород: Из-во Нижегород. ун-та, 1994. – С. 109.

⁵⁴ Иоффе И.И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино // И.И. Иоффе Избранное. Часть 2. Культура и стиль. – М.: ООО «РАО Говорящая Книга», 2010. – С. 485.

роднят с музыкой: «...носителем правильности и гармонии звука была музыка... слово... опиралось на ритмический строй музыки; отсюда музыкальные эпитеты и метафоры для поэзии и поэта»⁵⁶. Это высказывание позволяет говорить о родстве этих двух искусств и их априорном взаимодействии. В качестве иллюстрации приведем еще одну цитату из книги Иоффе «Синтетическое изучение искусства...»: «...словесная речь, слитая с музыкой, получившая размеренность и звучность музыки, речь мелодическая, песенная, называлась поэзией»⁵⁷.

Итак, исторически сложились три акцентных типа стихосложения: тонический, силлабический и силлабо-тонический, хотя Серебряный век дал поэзии еще один тип – «пульсирующий стих». Однако преобладающим типом стихосложения в поэзии XX в. является все-таки силлабо-тонический, в том числе в творчестве М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой. Хотя поздняя Цветаева предпочитает дольник, т.к. он дает больше возможностей для ритмических экспериментов поэта.

Всё сказанное логично описывает ситуацию в искусстве, в частности, в поэзии, сложившуюся в начале XX в., так как искусство Серебряного века проникнуто творческим поиском, выражающимся в появлении новых художественных изысканных форм, содержательном обогащении, обращении к средствам музыки, живописи, синтезе разнородных форм и т.п. В частности, эксперименты с музыкальной формой и инструментарием являются обычной практикой в поэтических исканиях начала прошлого века. Исследователь, кандидат философских наук, М.В. Жура выделяет три типа понимания музыки в этот период:

- музыка как самостоятельный вид искусства;
- музыка как метафора благозвучия поэзии;

⁵⁵ Иоффе И.И. Указ. соч. – С. 484.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Иоффе И.И. Указ. соч. – С. 484–485.

- музыка как некая форма восприятия, выходящая за рамки отдельного жанра⁵⁸.

Однако, кроме названных категорий, мы выделяем также средства музыки, перешедшие в архитектуру поэзии.

Здесь же приведем классификацию типов взаимодействия литературы и музыки:

1) отсылки в поэтическом произведении к музыкальной семантике (ассоциации, связанные с какими-либо музыкальными произведениями), либо к музыкальному инструменту, термину или музыкальному явлению, феномену;

2) имитация в поэзии конкретных музыкальных форм (симфонии, сюиты, сонаты, песни и т.п.);

3) использование «музыкальных терминов по отношению к поэзии (ритм, каденция, период) и речевых – по отношению к музыке (фраза, предложение, интонация) связано с общей для двух видов искусства коммуникативной ситуацией: исполнением в реальном времени, ориентацией на слух воспринимающего»⁵⁹.

Данная классификация помогает прояснить специфику различных типов связей литературы и музыки. Однако тема нашего исследования связана исключительно с жанровыми особенностями такого взаимодействия, поэтому нас интересует, в большей степени, второй тип взаимоотношений музыки и поэзии.

Наиболее важное для данного исследования положение изложено во втором пункте типологии: имитация в поэзии конкретных музыкальных форм (симфонии, сюиты, сонаты, песни и т.п.). Так, можно выделить,

⁵⁸ Подробнее см.: М.В. Жура Синтетический характер музыкальной культуры «Серебряного века»: дис. ... канд. философ. наук: 24.00.01 / М.В. Жура; Волгоградский государственный медицинский университет. Волгоград. – Волгоград, 2010. – С. 16.

⁵⁹ Крауклис Р.Г. Музыка в философско-поэтическом мире О.Э. Мандельштама [Текст] : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Р. Г. Крауклис; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург – СПб, 2005. – С. 12.

исходя из лирического материала, синтетические жанры – песня, колыбельная, романс. В качестве самостоятельных, ставших уже классическими, приведем жанры элегии и псалма. И, наконец, априорно-музыкальные жанры сюиты, ноктюрна, симфонии и т.п.

Итак, художники активно объединяют в своем творчестве музыку и литературу, используют инструменты этих видов искусств в несвойственных им формах. Однако и до XX в., начиная с эпохи романтизма, музыка занимает главенствующие позиции и является первоосновой для лирики. Теперь рассмотрим более подробно формирование поэтических форм, поэтических жанров под влиянием музыки.

Важным для восприятия поэтического текста является такая категория музыки, как звучание. Стихотворение представляет собой звуковой строй, ряд, который при произнесении оказывает определенное эмоциональное воздействие на реципиента.

Использование звукописи, звуков на различных уровнях и во всевозможных сочетаниях является одной из основных особенностей поэзии Марины Цветаевой. Ассоциативные значения, звуковые аллюзии позволяют усилить образ, обогатить не только внешнюю, эстетическую сторону произведения, но и внутреннюю – содержательную.

В связи с темой звукового строя стиха необходимо упомянуть работы известного литературоведа, «формалиста» Бориса Михайловича Эйхенбаума. В 1922 г. вышла его книга «Мелодика русского стиха». В данной работе Эйхенбаум рассуждает о мелодике лирики, вводя сам этот термин в инструментарий поэтики, а так же о синтезе искусств: «Искусства... дифференцируются... тяготеют попеременно друг к другу... Для немецких романтиков, например, характерно отношение к музыке как к высшему языку: ценится отсутствие психологической четкости, “слияние противоречий”, способность возбуждать многообразные и смутные чувства и

поглощать их “в море звуков”... Этот музыкальный синкретизм чувств становится идеалом для поэзии...»⁶⁰.

В связи со спецификой исследования – жанровое взаимодействие различных видов искусств – следует кратко обозначить теорию жанров, которая связана с соединением одного текста с другим (в том числе музыкального текста с поэтическим).

Как отмечает французский теоретик Лоран Женни, «если понятие жанра неясно, то потому, что оно применено к различным текстovým реалиям [...], которые имеют неодинаковый масштаб»⁶¹. Действительно, Женни объясняет, что сонет и воспитательный роман составляют литературные жанры, но критерии, примененные для их определения, радикально отличаются. Примеры Женни хорошо иллюстрируют трудности в изучении теории жанра, то есть изменчивость и несоответствие критериев, которые определяют релевантность, чтобы сгруппировать различные тексты в соответствии с жанрами. Эта трудность усугубляется тем, что с течением времени некоторые типичные наименования используются для обозначения совершенно различных типов текстов.

Первоначально, согласно концепции Аристотеля (384 – 322 до н.э.), понятие жанра использовалось на протяжении веков в качестве нормативного и таксономического принципа, который должен был не только описывать формальные и тематические особенности различных групп текстов, но и выстраивать их иерархически.

Современная теория жанра показывает, что, несмотря на разнообразные аспекты, охватываемые понятием жанра, и ее определенной нестабильности, практически невозможно ее игнорировать в интерпретации литературных текстов.

⁶⁰ Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. – Пб.: ОПОЯЗ, 1922. – С. 20.

⁶¹ Jenny Laurent. *La terreur et les signes*. – Paris: Gallimard, 1982. – P. 113-114. (Перевод мой. – М.Г.)

По мнению В. Шкловского, литературное развитие объяснимо процессом, при котором общие формы, к которым читатели привыкли, заменены на новые формы, способные обострить восприятие читателей. Как выразился теоретик, «жанры сталкиваются так, чтобы ощущение мира было сохранено»⁶². В. Шкловский бросает вызов классическому пониманию жанра, подразумевая, что оно состоит из неизменных правил, и утверждает, что жанр лучше рассматривать как постоянно меняющийся и развивающийся механизм, в котором формы, которые раньше были нелитературными стали литературными и пришли на смену тем, которые потеряли свою художественную силу от слишком частого повторения. Процесс, в котором давно забытые жанры выходят на первый план литературы, Шкловский называет «канонизацией малых жанров», и иллюстрирует возвышение Ф.М. Достоевского по средствам «механизмов психологического романа до уровня литературной нормы» и канонизацию А.А. Блока, благодаря «теме и ритмам "цыганской песни"»⁶³. Для Шкловского эти общие изменения не гладкий эволюционный процесс, напротив, литературоведение описывает их в терминах борьбы за влияние, и преобладает жанр, метафорически изображенный как король⁶⁴. Это понимание литературной эволюции как постоянной борьбы согласуется с аргументом Шкловского о том, что литературные формы не изменяются линейным способом, но скачками; он выражает это представление метафорически, заявляя, что литературное наследство передается «не от отца сыну, а от дяди племяннику»⁶⁵.

В статье «Литературный факт» Ю.Н. Тынянов отмечает, что невозможно дать статическое и исчерпывающее определение того или иного

⁶² Шкловский В. О содержании // Избранное в двух томах. Т. 2. – Москва: Художественная литература, 1983. – С. 288–293.

⁶³ Шкловский В.Б. Гамбургский счет. – Москва: Советский писатель, 1990. – С. 121.

⁶⁴ Указ. соч. – С. 190.

⁶⁵ Указ. соч. – С. 189.

жанра, поскольку жанр не жесткая и неизменная категория⁶⁶. В своей теории Тынянов также подчеркивает важность системного подхода.

Тынянов считает, что жанр развивается, когда его ориентация, представляющая собой организующий принцип произведения, относящийся к данному жанру, становится неуместным и устаревшим, поскольку он был доведен до автоматизма. На данном этапе жанр теряет свою актуальность, и появляется новый жанр, который стремится иметь организационный принцип, который резко контрастирует с его предшественником.

Жанр как категория художественного содержания рассматривает Г.Н. Пospelов. Его концепция полно и подробно представлена в издании «Проблемы исторического развития литературы» (Москва, 1972). Но исследователь практически не уделяет внимания связи между жанровым содержанием и жанровыми формами.

Н.Л. Лейдерман придерживается точки зрения, согласно которой «жанр относится к индивидуальному художественному миру произведения как общее к частному... Закон жанра... характеризует устойчивую связь между содержанием и формой...»⁶⁷.

Также следует отметить явления синтеза жанров. Итак, «жанровый синтез – понятие, отражающее общую тенденцию жанров к взаимоотношению, к органическому единству»⁶⁸. Для литературы XX в. характерно смешение различных жанров как внутри родового, так и в межвидового контекстов.

Русская поэзия конца XIX – начала XX вв. отмечена тенденцией, которую в современном литературоведении называют «жанровым синтетизмом», «жанровым синкретизмом», «атрофией жанровой системы», а

⁶⁶ Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 255–270.

⁶⁷ Лейдерман Н.Л. Движения времени и законы жанра: монография. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – С. 21.

⁶⁸ Эволюция жанров в литературе Урала XVII–XX вв. в контексте общероссийских процессов / О.В. Зырянов, Т.А. Снегирева, Е.К. Созинова и др. – Екатеринбург: УрОРАН, 2010. – С. 43.

также «жанровым синтезом». Как отмечает А.А. Боровская, «подобное явление предполагает деканонизацию жанра, преодоление жанровой нормы, когда «жанр проступает сквозь оболочку индивидуализированной художественной деятельности». Смешение родовой и видовой определенности порождает продуктивный диалог, обнажающий в творческом акте стремление приспособить структуру жанра к структуре индивидуально-личностного восприятия»⁶⁹.

В.А. Редькин подчеркивает, что «понятие жанр определяет род, вид, подвид и своеобразие структуры конкретного произведения <...> Понимание жанра как системы фактически снимает противоречия и разночтения в определении термина, ибо определителями жанра оказываются родовое и видовое начала и многие другие признаки»⁷⁰.

Также В.А. Редькин, понимая жанр как систему, рассматривает его как систему координат, на которой «по горизонтали» располагаются проблемно-тематические категории, такие, как историческая, философская и т.п., а «по вертикали» – родовая доминанта.

Помимо этих двух векторов нам представляется целесообразным выделить еще один – *взаимодействие жанров разных искусств: музыкальных и литературных.*

Следовательно, литературные жанры не являются закрытыми группами с ясно очерченными границами; напротив, жанры имеют размытые часто перекрывающиеся друг друга границы.

Итак, из всего вышеизложенного следует, что, если не подходить к жанру как системе, то само по себе понятие жанра окажется размытым и неясным.

⁶⁹ Боровская А.А. Жанровый синтетизм в лирике В. Хлебникова и И. Анненского // Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. 1855-1909. – М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2009. – С. 370.

⁷⁰ Редькин В.А. Русская поэма 1950-1980-х годов: Жанр. Поэтика. Традиции. – Тверь: Твер. Гос. Ун-т, 2000. – С. 26.

Однако если так обстоит дело с классическими литературными жанрами, то явление синтетических жанров представляется еще более проблемным.

Приведем небольшую ремарку О.В. Соколова касательно взаимодействия музыкальных и литературных форм: «Аналогия с музыкой в литературной форме может возникнуть не как следствие сознательного или подсознательного претворения определенных музыкальных форм, а на основе некоторых общих принципов формообразования, не являющихся по существу музыкальными»⁷¹.

В основном, музыкальность и музыкальное в литературе имеют общеэстетическую, общекультурную природу. И одним из главных «музыкальных» приемов в литературе следует считать вариации повторов: рефрена, анафоры, параллелизма, лейтмотивов (главной и побочной линии произведения); а на звуковом уровне – ассонанса и аллитерации.

Поэтому за основную единицу «синтетических» (или «сложных») жанров мы берем тот или иной музыкальный жанр (романс, песня, псалом), используемый целенаправленно или случайно в поэзии. Мы считаем, что в творчестве сестер Цветаевых это одна из важнейших координат в жанровой системе и жанре конкретного произведения как системы.

Таким образом, мы кратко обозначили основные работы, посвященные синтезу музыки и поэзии, жанрам и жанрообразованию, указали на целесообразные для проведения данного исследования методы. В данном параграфе дается краткая типология музыкально-поэтических связей, механизмы их возникновения.

⁷¹ Соколов О.В. О «музыкальных формах» в литературе (к проблеме соотношения видов искусства) // Эстетические очерки: Сб. – Вып. 5. – М.: Музыка, 1979. – С. 222.

1.2. Музыка в бытийном пространстве М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой

*Личность Марины Цветаевой настолько широка, богата и противоречива, что охватить ее в немногих словах совершенно невозможно!*⁷²

К. Родзевич

Маска – музыка... [I, с. 488]

М.И. Цветаева

«Начиная разговор о музыке в поэзии, прежде всего необходимо уточнить: был ли музыкален сам поэт и какое отношение он имел к музыке»⁷³. Мы можем найти сведения об этом в дневниках, письмах, воспоминаниях, стихах и прозе самого поэта, а так же его окружения. Но, конечно же, сам поэт расскажет больше и лучше о себе, чем любой биограф, поэтому обратимся к мемуарной прозе Цветаевых как к основному материалу.

Обоснованно считать Марину и Анастасию Цветаевых личностями культуры, так как именно образ культуры (не только музыки, но и античного искусства, живописи, скульптуры, российской и европейской истории и т.д.) является центральным в процессе художественного синтеза.

«Феномен Марины Цветаевой, поэта и человека, – в экзистенциальной *непримиримости* и *нераздельности* личностной исключительности и исторической типичности...»⁷⁴.

Несомненно, обе Цветаевы, Марина и Анастасия, были причастны к музыкальной среде – их мать, Мария Александровна Мейн, была талантливой пианисткой (ученицей Н. А. Муромцевой) и усердно занималась музыкальным образованием дочерей. Также сводная сестра младших Цветаевых, Валерия Ивановна, играла на фортепиано и пела под собственный аккомпанемент романсы. Более того, Марина Ивановна

⁷² Цит. по: Саакянц А.А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество – М.: Эллис Лак, 1999. – С. 133.

⁷³ Крауклис Р. Г. Указ. соч. – С. 40.

⁷⁴ Фокин П. «МНЕ дело – изМЕНА» // Цветаева без глянца. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2008. – С. 14. – (Серия «Без глянца»).

предназначалась в профессиональные пианистки, в то время как на младшую, Анастасию, из-за скромности дарования и отсутствия музыкальной усидчивости тратили намного меньше сил.

«И если... дать представление о художественном мире Марины Цветаевой, понять, на каких опорах он держался, то в первую очередь следует назвать образ матери и памяти о ней»⁷⁵, – пишет исследователь О.А. Клинг, хотя это высказывание справедливо и для Анастасии Цветаевой.

В книге «Воспоминания» А.И. Цветаевой находим интересное описание детства сестер: «Детство наше – пропитано музыкой. В детской... мы засыпали под мамину игру, доносившуюся снизу из зала, игру блестящую и полную страсти. Всю классику мы, выросшие, узнавали как «мамино», это мама играла... Бетховен, Моцарт, Гайдн, Шопен, Шуман, Григ...»⁷⁶.

Итак, первым музыкантом в жизни сестер Цветаевых была мать Мария Александровна. Позже в эссе «Мать и музыка» Марина Ивановна напишет: «Когда вместо желанного, предрешенного, почти приказанного сына Александра родилась только всего я, мать, самолюбиво проглотив вздох, сказала: «По крайней мере, будет музыкантша»⁷⁷. Младшая Цветаева, Анастасия, родилась 14 (27) сентября 1894 г.: «Когда, два года спустя после Александра – меня, родилась заведомый Кирилл – Ася, мать, за один раз – приученная, сказала: «Ну, что ж, будет вторая музыкантша»⁷⁸.

Однако «музыкантшей» не стала ни Марина, ни Ася Цветаевы. Марина не от недостатка таланта или слуха, а от тяги к «другой музыке» – поэзии:

⁷⁵ Клинг О.А. «Мысль семейная» М.И. Цветаевой / Семья Цветаевых в истории и культуре России: XV Международная научно-тематическая конференция (Москва, 8–11 октября 2007 г.): сб. докл. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2008. – С. 76.

⁷⁶ Цветаева А.И. Воспоминания: в 2 т. / А.И. Цветаева. – М.: Бослен, 2008. – Т. 1. – С. 40.

⁷⁷ Цветаева М.И. Господин мой время [Текст] / М.И. Цветаева. – М.: Вагриус, 2006. – С. 21.

⁷⁸ Там же. – С. 23.

«Бедная мать, как я ее огорчала и как она никогда не узнала, что вся моя «немузыкальность» была – всего лишь другая музыка!»⁷⁹.

До семи лет Марина любила составлять из слов рифмы: «...Детская забава искать в словах звуковые подобия не исчезла вместе с младенчеством... перешла в детство... на бумаге в виде стихотворных каракуль...»⁸⁰, – пишет известный исследователь творчества М. Цветаевой А.И. Павловский.

В семь лет Марина Цветаева уже начала писать стихи, что очень не нравилось матери, так как отвлекало девочку от музыки: «...Мария Александровна решила раз и навсегда отсечь ложный – словесный – побег и внимательно пестовать другой – музыкальный...»⁸¹. Как пишет А.И. Павловский, сестрам не давали бумаги, чтобы писать. И особенно строг был этот запрет для старшей Марины: «Начался «бумажный голод», «... всё моё младенчество – сплошной крик о белой бумаге...»⁸². В его же книге «Куст рябины» есть интересное замечание о музыкальном таланте старшей Цветаевой: «Всё говорило... о том, что Марина... одаренный музыкант»⁸³. То же – в биографической книге В. Швейцер: «Марина предназначалась в пианистки: у нее был абсолютный слух, большая, легко растяжимая рука и... добросовестность»⁸⁴.

Все детство сестер Цветаевых прошло под знаком матери и музыки вплоть до 1906 г., когда Мария Александровна умерла от туберкулеза. В дальнейшем Марина, а уж тем более Анастасия, не занимались музыкой, оставляя ее только в строчках стихов и на страницах прозы.

⁷⁹ Там же. – С. 40.

⁸⁰ Павловский А.И. Куст рябины. О поэзии Марины Цветаевой [Текст] / А.И. Павловский. – Л.: Советский писатель, 1989. – С. 25.

⁸¹ Там же. – С. 25.

⁸² Там же – С. 27.

⁸³ Там же. – С. 25.

⁸⁴ Швейцер В.А. Марина Цветаева [Текст] / В.А. Швейцер. – М.: Молодая гвардия, 2007. – С. 38.

В 1934 г. Марина Ивановна пишет: «...я всю Лёрину библиотеку могу прочесть подстрочно, минуя ноты. (Когда я потом, вынужденная необходимостью своей ритмики, стала разбивать слова на слога путем непривычного в стихах тире... я вдруг однажды глазами увидела те, младенчества своего, романсные тексты в сплошных законных тире – и почувствовала себя омытой: всей Музыкой от всякой «современности»: омытой, поддержанной, подтвержденной и узаконенной... Но, может быть, прав и Бальмонт, укоризненно-восхищенно говоря мне: «Ты требуешь от стихов того, что может дать – только музыка!»). Романсы были те же книги, только с нотами. Под видом нот – книги»⁸⁵.

Действительно, творчество Цветаевой отличается сложной пунктуацией, о чем написано немало работ. Мы же рассматриваем пунктуацию (использование тире) как средство музыки – средство записи романсового текста, что подтверждает сама Цветаева.

«Симон Карлинский... отмечает эллипсис сказуемого, связанного с глаголами речи и глаголами движения, как одну из наиболее характерных черт цветаевской стилистики, усматривая в этой “безглагольность” яркое выражение ее бунта против приглагольности синтаксической нормы...

Е.Г. Эткинд, анализируя строфику М. Цветаевой, подчеркивает исключительную интенсивность ее разноуровневых повторов, которые служат усилению ритмического начала в стихе: «энергия повторов в цветаевских стихах не знает ничего подобного или сравнимого в русской (и не только русской) поэзии <...> соединение логаздических структур с тотальными повторами – это и есть один из аспектов своеобразия Цветаевой...»⁸⁶.

⁸⁵ Цветаева М.И. Господин мой время. – С. 33–34.

⁸⁶ Береговская Э.М. Синтаксические фигуры в лирике Марины Цветаевой // Речевое общение (Теоретические и прикладные аспекты речевого общения): специализированный вестник. – Вып. 7, 1998. – С. 56–57.

Данная цитата кратко иллюстрирует особенности цветаевского «романсного» синтаксиса. Следование романсовой традиции у Марины Цветаевой в первую очередь проявляется в пунктуационной структуре поэтического текста.

Марина Цветаева воспринимает музыку как наиболее родственное искусство по отношению к поэзии, как организующее начало мелодики стиха, звуковой ткани. Музыка неразрывно связана с литературным творчеством обеих Цветаевых: стихи и проза А.И. Цветаевой изобилуют музыкальными реалиями, именами композиторов, названиями жанров (иногда и прямым следованием канонам музыки). Одним из самых ярких тому примеров являются сюиты («Сюита оконная», «Сюита призрачная») и колыбельные. А.И. Цветаева сознательно использует в своей поэзии архитектуру музыкального произведения.

В данном параграфе обозначены основные моменты, связывающие литературное творчество М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой с музыкой. Воспитанное в детстве и юности внимательное отношение к музыкальной действительности, к теории и практике музыки, на наш взгляд, определяет специфику музыкальности творчества М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой.

1.3. Музыка Серебряного века и поэзия М.И. Цветаевой

«В грустную эпоху, которую мы теперь переживаем, только искусство одно в состоянии отвлечь внимание от тяжелой действительности. Сидя за фортепиано в своей хатке, я совершенно изолируюсь от всех мучительных вопросов, тяготеющих над нами... искусство есть, по-моему, необходимая потребность человечества...»⁸⁷, – пишет П.И. Чайковский графине Н.Ф. фон Мекк в 1878 г. Но эти слова применимы и к более позднему времени – эпохе Серебряного века. В трудные, переломные годы начала XX в. поэты, писатели, художники, композиторы спались великой силой искусства.

Музыкальное искусство XX в. условно разделяют на два направления: серьезная, возвышенная музыка и развлекательная. В.Н. Холопова отмечает разнообразность эстетики музыки этих двух течений: «Множественность художественно-смысловых поляризации в E-Musik [серьезная музыка] XX в. беспрецедентна в истории музыки: политизированное – эстетское, гиперэмоциональное – аэмоциональное, широкий лиризм – машинный урбанизм... моностилистика – полистилистика; сближение с другими искусствами – «абсолютная музыка...»⁸⁸.

Новая эстетическая философия начала XX в. дала толчок к развитию и усложнению как литературного, так и музыкального языков, что привело к обращению композиторов к классическим образцам искусства Возрождения, барокко, XVIII, XIX вв., к фольклору, другим искусствам. Так называемый музыкальный фовизм (тяготение к фольклору, простоте) в творчестве И. Стравинского и Б. Бартока позволил главенствующую роль в музыкальном произведении занять ритму, ритмическому рисунку, «красочное обогащение оркестровой фактуры, музыкальный экспрессионизм Шенберга и Берга – обостренную мелодическую интонацию и предельную

⁸⁷ Чайковский П.И. Избранные письма / сост. И коммент. Н.Н. Синьковской. – М.: Музыка, 2012. – С. 91. – (Отечественная музыкальная культура в письмах и документах).

⁸⁸ Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. 2-е изд., испр. – СПб.: Издательство «Лань», 2001. – С. 400.

тематическую насыщенность музыкальной ткани, «неоклассицизм» Хиндемита, Шостаковича – возрождение и развитие доклассического полифонического письма и т.д.»⁸⁹.

Под давлением новой эстетики изменились элементы музыкального языка – тематизм, гармония, ритмика, мелодика, фактура, а также их соотношение в организации музыкальной формы (все перечисленные новации характерны и для поэтического языка того периода).

«Творчество М. Цветаевой не укладывается в рамки одно какого-либо течения в поэзии начала XX века. <...> Подобно символистам, она создает миф из собственной жизни. Как акмеисты, *она черпает силу в памяти великого искусства*. Подобно футуристам, Цветаева предельно насыщает семантикой звуковую ткань своего прерывистого, неровного стиха»⁹⁰, – пишет исследователь русской поэзии Серебряного века Н.В. Барковская. Данной высказывание применимо не только к жизни и творчеству Марины, но и к Анастасии Цветаевой, с тем отличием, что последняя не делает мифа из своей биографии.

Исследователь Л.А. Смирнова пишет: «В России начала века не было крупных объединений, организаций композиторов. Каждый из них дал музыкальному искусству свое направление, а все вместе – единый настрой. Внутренним родством неповторимых, блистательных талантов отмечено творчество современников: шагнувших из XIX в. в новую эпоху Н.А. Римского-Корсакова (1844–1908), С.В. Рахманинова (1873–1943), А.Н. Скрябина (1871–1915), И.Ф. Стравинского (1882–1971), С.С. Прокофьева (1891–1953) и др.»⁹¹.

На стихи М.И. Цветаевой написано множество музыкальных произведений, среди авторов которых – А. Шнитке (Три стихотворения

⁸⁹ Холопова В.Н. Указ. соч. – С. 403.

⁹⁰ Барковская Н.В. Поэзия «Серебряного века»: учеб пособие. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ин-т, 1999. – С. 115.

⁹¹ www.slovesnik.ru (Смирнова Л.А. Русская литература конца XIX - начала XX века, М.: Просвещение, 1993. – 288 с. – Электронная версия подготовлена А.В. Волковой).

Марины Цветаевой, ор. 36), С. Прокофьев, М. Таривердиев (песни и романсы к фильмам на стихи М.И. Цветаевой), Д. Шостакович (Шесть стихотворений М.И. Цветаевой, ор. 143) и др.

Сергей Сергеевич Прокофьев (1891–1953) – выдающийся русский композитор, пианист и дирижёр, ровесник М. Цветаевой. Прокофьев, как известно, обладал незаурядным литературным даром, интересовался поэзией. С Мариной Цветаевой у Прокофьева состоялась всего одна встреча.

Несомненно, что М. Цветаева слышала музыку Прокофьева и в Москве и в Париже, где ее часто транслировали по радио. И чуткое ухо ее не могло не расслышать в музыке молодого композитора что-то родное и близкое.

Свойственный Цветаевой синтаксис, препятствующий плавности речи, разделение слов на слоги и их переносы на другую строку (*rubato*), многочисленные анжабеманы, тире (паузы), та же, что и у Прокофьева, синкопированность, токкатное движение звукового потока вперед (цветаевское попадание в ритм). Этот поток и у Цветаевой, и у Прокофьева кажется почти стихийным, но у обоих он закован в жесткую ритмическую основу.

Приведем отрывок из воспоминаний Марка Слонима о встрече Цветаевой и Прокофьева во Франции:

“У меня сохранились заметки о поездке в Медон в 1931 году вместе с Сергеем Прокофьевым... *Он знал стихи МИ [Марина Ивановна Цветаева] и восхищался ими* (Курсив мой. – М.Г.), говорил, что в них “ускоренное биение крови, пульсирование ритма” – я напомнил ему ее же слова: “это сердце мое, искрою магнетической – рвет метр” <...>

МИ была очень рада нашему посещению, накормила нас супом, читала свои стихи и много шутила. <...>

В конце вечера Прокофьев заявил, что хочет написать не один, а несколько романсов на стихи МИ, и спросил, что она хотела бы переложить на музыку. Она прочла свою “Молвь”, и Прокофьеву особенно понравились две первые строфы:

Емче органа и звонче бубна
Молвь – и одна на всех.
Ох – когда трудно, и ах – когда чудно,
А не дается – эх!
Ах – с Эмпиреев, и ох – вдоль пахот,
И повинись, поэт,
Что ничего, кроме ахов,
Охов, у Музы нет... <...>

На обратном пути Прокофьев с восторгом говорил о том, с каким напряжением и силой МИ все воспринимает, даже не очень важное, а потом с таким же азартом начал обсуждать, какие ее стихотворения лучше всего подойдут для пения, что, вероятно, из-за этого и въехал, куда не следовало. На другое утро позвонил мне по телефону, спрашивая о стихотворении, прочитанном МИ и кончавшимся: “начинает мне Господь сниться, отоснились вы”. Я не раз слышал его в чтении МИ, но помнил только начало:

Полнолуние и мех медвежий
И бубенчиков легкий пляс...
Легкомысленнейший час, мне же –
Глубочайший час...”⁹².

Стихотворение «*Емче органа и звонче бубна...*» (или «Молвь») [II, с. 250] скорее напоминает песню, нежели романс. Текст стихотворения действительно отвечает динамике, требованиям ритма музыки Прокофьева (вспомнить хотя бы упругий и напряженный ритм музыки из оперы «Любовь к трем апельсинам» или сцена противостояния Монтекки и Капулетти из балета «Ромео и Джульетта»).

Стихотворение строится на чередовании трех междометий: «ах, эх и ох». Соответственно, поэтический сюжет разворачивается на основе этих

⁹² Слоним М. О Марине Цветаевой. Из воспоминаний // Марина Цветаева в воспоминаниях современников: Мгновений след / изд. подг. Л.А. Мнухиным; предисл. Е. Толкачевой. – М.: Вагриус, 200. – С. 196–198.

трех маркеров, переплетая различные общекультурные и исторические сюжеты в единое целое, объединяя Эмпирей, Музу, Суламифь, Соломона, цыганский табор, Вещего Олега и даже Пушкина.

Упругий ритм трехстопного дактиля напоминает о бравурных маршах советской эпохи, напоминает стремительную и пульсирующую музыку Сергея Прокофьева (не зря ему так нравились эти стихи).

Не случайным представляется творческий диалог Марины Цветаевой с Дмитрием Шостаковичем. Эстетически эти два художника очень схожи: непревзойденная гармония мятежной, мятущейся силы искусства нашла свое воплощение в творчестве. Мощь и поэтизация стихии, силы в таком произведении Шостаковича, как знаменитая Ленинградская симфония; емкость, ясность образов Цветаевой. Разминувшийся с Цветаевой в жизни Д.Д. Шостакович навсегда связал себя с нею в творчестве.

Цикл романсов (*Six Poems by Marina Tsvetayeva*, Op. 143) на стихи Марины Цветаевой написан Д.Д. Шостаковичем летом 1973 г.

Для цикла были выбраны стихотворения разных лет. Первому, «Моим стихам...» (1913), композитор дал свое название – «Мои стихи». Второй романс – «Откуда такая нежность» (1916) и «Диалог Гамлета с совестью» (1923) – остались с авторскими названиями. Стихотворение «Поэт и царь» (1931) Дмитрий Дмитриевич разделил на два, сочинив № 4 «Поэт и царь» и № 5 «Нет, бил барабан». Стихотворение «Анне Ахматовой» (1915) завершило цикл.

27 декабря 1973 г. в Малом зале Московской консерватории состоялась премьера произведения, определенного как «Шесть стихотворений для контральто и фортепиано, op. 143». А через несколько дней, в начале следующего, 1974 г. был создан вариант op. 143a – для голоса и камерного оркестра.

Стихотворение «*Моим стихам...*» [I, с. 178] – одно из самых известных в творчестве М.И. Цветаевой, в том числе благодаря современной школьной программе. Стихотворение написано пятистопным ямбом, поэтому хорошо

ложится на музыку, становясь романсом. Данное стихотворение уже много раз анализировалось и разбиралось, поэтому не будем на нем останавливаться.

Стихотворение «*Откуда такая нежность?..*» [I, с. 178] посвящено О.Э. Мандельштаму. Стихотворение само по себе имеет романсную форму: триединство лирического настроения (восхищение прекрасным нежным певцом), адресата (певец) и диалога (лирической героини, задающей вопросы, с певцом), а также рефрен «Откуда такая нежность?». Трехстопный амфибрахий создает ощущение трехдольного музыкального ритма, присущего вальсу.

Стихотворение «*Диалог Гамлета с совестью*» [I, с. 199–200] отсылает читателя к пьесе У. Шекспира «Гамлет». И снова композитор Д. Шостакович безошибочно выбирает из корпуса стихотворений М. Цветаевой то, которое отвечает канонам романса.

Стихотворение имеет два рефрена, две основными темы: «На дне она, где ил...» (тема самоубийства Офелии) и «Но я ее любил...» (чувства Гамлета к Офелии). Диалогичность стихотворения двойственная: с одной стороны, это диалог Гамлета с совестью (вынесено в заглавие), с другой, это воображаемый диалог Гамлета с покойной Офелией. Трехстопный ямб придает ритмическую легкость достаточно сложному и трагическому содержанию стихотворения-романса.

Стихотворение «Поэт и царь», входящее в цикл «Стихи о Пушкине», состоит из 3 частей, однако, для романсов Шостакович использовал только первые две части, датированные 1931 г. («Потусторонним...» и «Нет, бил барабан...»).

«Потусторонним...» – это стихотворение Цветаева характеризовала в письме к А. Тесковой, как «месть поэта за поэта. Ибо, не держи Николай I

Пушкина возле себя поближе – выпусти он его за границу – отпусти на все четыре стороны – он бы не был убит Дантесом. Внутренний убийца – он»⁹³.

Первая строфа стихотворения «Нет, бил барабан перед смутным полком...» является парафразом стихотворения ирландского поэта Ч. Вольфа «На погребение английского генерала сира Джона Мура»⁹⁴:

Ч. Вольф

Не бил барабан перед смутным
полком,
Когда мы вождя хоронили,
И труп не с ружейным прощальным
огнем

Мы в недра земли опустили.

М. Цветаева

Нет, бил барабан перед смутным
полком,
Когда мы вождя хоронили:
То зубы царёвы над мёртвым певцом
Почётную дробь выводили.

Приведенный пример ярко иллюстрирует преимущество стихотворения Цветаевой по отношению к стихотворению Ч. Вольфа.

Песнопения «златоустой Анне» («Ахматовой», 1915) отражают начало преклонения Цветаевой перед творчеством А.А. Ахматовой.

Цикл «Три стихотворения Марины Цветаевой» (ор. 36) А. Шнитке написал в 1965 г. Впервые был исполнен в январе 1966 г. в молодежном клубе Дома композиторов, но начат был раньше (первый романс – в 1964 г.). Идея принадлежала Марку Лубоцкому, который посоветовал написать А. Шнитке вокальный цикл для авторского отделения. Он же дал композитору томик стихов М.И. Цветаевой, в котором он выбрал три стихотворения: «Проста моя осанка», «Черная, как зрачок», «Вскрыла жилы».

⁹³ Цветаева М.И. Письма к Анне Тесковой / [Предисловие А. Главачека. Составление, подготовка текста, комментарии Л. А. Мнухина]. — Болшево Моск<овской> обл<асти>: Муниципальное учреждение культуры «Мемориальный Дом-музей Марины Цветаевой в Болшеве», 2008. – С. 150.

⁹⁴ Козлов И.И. Полное собрание стихотворений. – Ленинград: Советский писатель, 1960. – С. 134.

Итак, мы коротко обозначили некоторые творческие связи М.И. Цветаевой с современными ей композиторами, проанализировали некоторые стихотворения, которые стали основой новых музыкально-поэтических произведений.

Выводы по I главе

Первая глава данного исследования посвящена теоретическим аспектам музыкально-литературного жанрового взаимодействия, а также вопросам предпосылок такого синтеза в творчестве М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой.

В первом параграфе подробно рассмотрены понятие и типология музыкально-поэтического жанрового взаимодействия. Изучение взаимовлияния музыки и литературы, различных жанров как внутри родового контекста, так и внутри межвидового контекста является основополагающим для понимания искусства XX в., в частности поэзии. Поэзия Серебряного века стремилась к синтезу и созданию новаторских жанровых образований, а также сверхжанровых единств. Появление подобных жанровых образований обогащает жанровую структуру русской лирики, а также разрушает устоявшуюся традиционную жанровую систему.

Параллельно с процессами, происходившими в поэзии первой половины XX в., менялась жанровая структура и направленность в музыкальном искусстве – стремление к камернизации и синтезу вокальных и инструментальных жанров.

Тенденция к синтезу искусств рождает жанр «стихотворение с музыкой», широко распространяется жанр романса. Корни его восходят к усилению роли лирических образов (как в музыке, так и в поэзии).

Выделены три типа литературно-музыкального взаимодействия:

- отсылки в поэтическом произведении к музыкальной семантике, либо к музыкальному инструменту, термину или музыкальному явлению, феномену;

- имитация в поэзии конкретных музыкальных форм;
- использование «музыкальных терминов по отношению к поэзии (ритм, каденция, период) и речевых – по отношению к музыке (фраза, предложение, интонация) связано с общей для двух видов искусства коммуникативной ситуацией: исполнением в реальном времени, ориентацией на слух воспринимающего»⁹⁵.

Во втором параграфе подробно исследован вопрос бытования музыки и музыкального в семье Цветаевых. Как известно, обе Цветаевых – Марина и Анастасия – воспитывались матерью как музыканты, также сводная их сестра – Валерия – была талантливой исполнительницей романсов. Рассмотрены творческие связи Марины Цветаевой с таким выдающимся поэтом-музыкантом, как Б.Л. Пастернак.

В третьем параграфе описаны творческие связи М.И. Цветаевой с такими гениальными композиторами XX в., как А. Шнитке (Три стихотворения Марины Цветаевой, ор. 36), С. Прокофьев (романсы на стихи М. Цветаевой) и Д. Шостакович (Шесть стихотворений М.И. Цветаевой, ор. 143).

Таким образом, первая глава исследования дает богатый теоретический материал, на основе которого построена практическая часть работы – анализ конкретных стихотворений и лирических циклов М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой, приведенный во II и III главах настоящей диссертации.

⁹⁵ Крауклис Р.Г. Музыка в философско-поэтическом мире О.Э. Мандельштама [Текст] : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Р. Г. Крауклис; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург – СПб, 2005. – С. 12.

ГЛАВА 2. ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПЕСЕННО-МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИРИКИ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ

2.1. Периодизация творчества М.И. Цветаевой

Стоит оговорить особенности периодизации и выбора материала для научной работы. Во-первых, наша работа предполагает исследование внутри конкретных жанров лирики. Во-вторых, для удобства изучения проблемы жанрового взаимодействия мы считаем уместным внутри жанровых категорий стихотворения располагать не в хронологическом порядке, а согласно внутренней концепции поэтических сборников поэта. Поэтому коротко обозначим хронологические рамки и, соответственно, основные поэтические сборники М.И. Цветаевой.

Ступени творческой эволюции М.И. Цветаевой обусловлены особенностями становления и развития ее индивидуальных взглядов, сформированных под влиянием русской и западной философии, творческой эволюцией, а также событиями, произошедшими в России и мире.

Творчество М. Цветаевой можно разделить на пять периодов⁹⁶ в зависимости тематической наполненности стихотворений, адресатов и т.п.:

1) 1908–1912 гг. – начало литературного пути, первые полудетские поэтические сборники. Этот период отмечен поиском авторского стиля, использованием, в основном, традиционных поэтических форм.

2) 1913–1916 гг. – второй период творческой эволюции поэта отмечен главенством принципа идентификации, поиском тождеств и аналогий с миром.

В 1913 г. Цветаева знакомится С.Я. Парнок, встреча с которой стала «первой катастрофой» в ее жизни. Также Цветаева начинает выступать на литературных вечерах.

⁹⁶ Данная периодизация составлена на основе концепции творческого пути Цветаевой, представленной Шевеленко М.Д. в книге Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 464 с. Нами внесены уточнения и дополнения.

В 1915 г. Вступает в добровольческую армию С.Я. Эфрон, что порождает цикл стихов о белогвардейцах. В тот же год Цветаева знакомится с О.Э. Мандельштамом, пишет большой цикл стихов, посвященных поэту.

В эти годы меняется поэтическая манера Цветаевой. Полудетские милые, уютные стихи остаются в прошлом. Она осваивает тонический стих, дольник, уходит от принципа равноударности строк. В ее поэтическом словаре появляются неологизмы, просторечия, начинается период подражания народной поэзии. Также лирика Цветаевой становится ролевой, она создает поэтических двойников, особенно это заметно в стихотворениях, обращенных к О.Э. Мандельштаму (себя она ассоциирует с Мариной Мнишек, а Мандельштама – с царевичем Дмитрием и самозванцем Гришкой). Примерно в этот же период окончательно формируется поэтическая символика: характерное для ее героинь отрешение от плоти, сон и сновидение, полет, руки-крылья.

3) 1917–1921 гг. – период белогвардейского движения, гражданской войны, революции: «1917–1920 годы – самый трудный для анализа период ее творческого развития. Частично это обусловлено тем, что сама Цветаева не составила из стихов этого времени ни одного «этапного», в ее терминологии, сборника...»⁹⁷.

4) 1922–1925 гг. – период эмиграции. Цветаева сначала уезжает в Берлин, затем в Чехию.

Период 1922–1924 гг. («берлинский» и «пражский») – пик развития лирического дарования М.И. Цветаевой. «В эти годы окончательно сформировались характерные особенности ее стихотворной техники, позволяющие говорить о неповторимом авторском идиостиле»⁹⁸.

⁹⁷ Шевеленко И. Указ. соч. – С. 143.

⁹⁸ Хворостьянова Е.В. Ритмическая композиция русского стиха: историческая типология и семантика: автореф. дис. ... докт. филол. наук. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гос. ун-т, 2009. – С. 22.

В пражский период поэтика Цветаевой меняется: она переоценивает соотношение быта и бытия, поэзии и действительности. И быт с тех пор становится чуждым поэзии. В этот период творчества происходит сакрализация творчества, романтическая идеализация поэтического дара. В репертуаре поэта в это время появляются новые жанры: поэма и драма.

В Праге активно и с успехом печатают ее произведения, эмигрантская критика и литературная среда настроена доброжелательно: «...за два с небольшим года Цветаева обрушила на читателя и критику плоды семи лет творчества и в одночасье оказалась едва ли не самым продуктивным и печатающимся поэтом своего поколения»⁹⁹, как отмечает М.Д. Шевеленко.

В 1922 г. начинает эпистолярный роман двух великих поэтов XX столетия – М.И. Цветаевой и Б.Л. Пастернака. Эта переписка породила серию стихотворений, обращенных и посвященных Цветаевой Пастернаку.

В 1925 г. семья Цветаевой переезжает во Францию.

5) 1926–1941 гг. – тяжелый период жизни во Франции и трагическое возвращение на родину.

«Несмотря на невероятные трудности, от духовно-нравственных до материально-бытовых, творчество Цветаевой этой поры [1925–1939 гг.] отличается «ослепительной расточительностью» (выражение Георгия Адамовича): стихи, поэмы, драматические сочинения, проза, мемуарные очерки, эссе, статьи»¹⁰⁰.

Особое значение имеют периоды «белогвардейский» и эмигрантский, так как именно в это время поэтом были созданы наиболее значительные по форме и содержанию произведения.

«В Серебряный век русской поэзии Марина Цветаева вступает гимназисткой, издавшей на собственные деньги первый поэтический сборник... «Вечерний альбом» (в названии слышны музыкальные

⁹⁹ Шевеленко И. Указ. соч. – С. 212.

¹⁰⁰ Цветаева М.И. Избранное. – М.: Изд-во Эксмо, 2003. – С. 355.

ассоциации с «Детским альбомом» П.И. Чайковского... соединенные с характерным стихотворным жанром дружеского послания: стихи в альбом)»¹⁰¹, – отмечает исследователь И.Г. Минералова.

В 1910 г. в Москве выходит первая книга стихов Марины «Вечерний альбом», получившая одобрительную рецензию М.А. Волошина.

В издание включено 111 стихотворений, написанных в период с 1908 – по 1910 гг. (большинство стихотворений без дат; самая ранняя – 1908 г.). Книга посвящена «блестящей памяти Марии Башкирцевой».

По воспоминаниям Анастасии Ивановны, Марина назвала свою книгу «в память того маленького синего кожаного альбомчика, который... накануне наступившего 1910 года отвезли в «Дон», Владимиру Оттоновичу Нилендеру. В нём было три раздела: Детство – Любовь – Только тени. Он должен был выйти на толстой, шершавой, чуть кремовой бумаге, в темно-зеленой обложке, с темно-золотыми буквами заглавия. Среднего, широкого формата»¹⁰².

В феврале 1912 г. Марина публикует вторую книгу стихов – «Волшебный фонарь», ставшую продолжением первого еще детского сборника поэзии «Вечерний альбом».

В сборник включено 124 стихотворения. Большинство текстов без дат. Книга содержит три раздела: «Деточки», «Дети растут», «Не на радость». Книга посвящена «Сергею Эфрон», открывается она стихотворным обращением к читателям. «Критика более чем сдержанно встретила вторую книгу, считая ее повторением первой»¹⁰³.

Книга «Версты» датирована 1921 г. и посвящена Анне Ахматовой. В издание включены 35 текстов, написанных в период с 1917 по 1920 гг. «В

¹⁰¹ Минералова И.Г. О стиле Марины Цветаевой // Литература школе, 2003, № 9. – С. 7.

¹⁰² Цветаева А.И. Воспоминания. – М.: Советский писатель, 1984. – С. 355.

¹⁰³ Цветаева М. Книги стихов. – С. 726.

текстах Цветаевой эта книга упоминается как «Версты II»; в письмах и интервью – как неизданная»¹⁰⁴.

Книга «Версты. Выпуск I» вышла в конце 1922 г., после отъезда М.И. Цветаевой за границу. В издание включено 84 текста, написанные в 1916 году. «Частично стихи из этой книги вошли в сборник «Психея. Романтика» (1923), в книге «Стихи к Блоку» (1921) воспроизведен одноименный цикл (первая часть книги)»¹⁰⁵.

Первоначально Цветаева предполагала назвать книгу «Китеж-град». «Сохранилась запись Цветаевой, сделанная в 1921 году: Стихи о России (Китеж-град или Версты)». «Анонсы сборника с таким названием появились в газете «Последние новости» (Книга в Советской России. – 1922. 12 янв. – № 534. – С. 4) и в журнале «Вестник литературы» (Хроника. – М., 1922. – № 1. – С. 24)»¹⁰⁶.

Книга стихов «Разлука» вышла в 1922 г. В издание включено 8 стихотворений (цикл «Разлука») и поэма «На красном коне». Книга была подготовлена в 1921 г., когда Цветаева еще находилась в России.

«Стихи к Блоку» были опубликованы также в 1922 г., включают в себя 21 стихотворение, разделенной на два цикла: «Стихи к Блоку» и «Подруга». Первый цикл состоит из двух разделов – 9 стихотворений, созданных при жизни А.А. Блока (1916–1920), и 7 стихотворений, написанных после его смерти (1921). Цикл «Подруга» включает 5 стихотворений.

«Психея. Романтика» (1923). В издание вошло 78 стихотворений, поэма «На красном коне» (в сокращении). В книге также: 20 стихотворений дочери М.И. Цветаевой – Ариадны Эфрон (Раздел «Психея»). Стихотворения Цветаевой датируются 1916–1921 гг.

Книга «Ремесло» вышла в феврале 1923 г. В издание включено 106 стихотворений, написанных в период с 1921 по апрель 1922 гг., и поэма

¹⁰⁴ Цветаева М. Книги стихов. – С. 760.

¹⁰⁵ Цветаева М. Книги стихов. – С. 747.

¹⁰⁶ Указ. соч. – С. 733.

«Переулочки». «17 марта 1923 г. Цветаева писала М.С. Цетлиной: «Ремесло» моё уже отпечатано, но Геликон почему-то в продажу не пускает. Прислал мне пробный экз<емпляр>, книга издана безукоризненно»...

«Название своей книги Цветаева объясняла так... «А что за «Ремесло»? Песенное, конечно. Смысл, забота и радость моих дней»...»¹⁰⁷. Несомненно, это замечание неслучайно. Цветаева по-особому относилась к романсам, к «Лёриной библиотеке», и объясняла свой сложный, запутанный синтаксис традицией нотно-текстовой записи романсов и песен.

В издание «После России, 1922–1925» включены 160 стихотворений, написанных в первые три года эмиграции. Большинство из них (более чем две трети) ранее не печаталось. Сборник состоит из двух частей: «Тетрадка первая» (Берлин – Прага, 1922–23 гг.), «Тетрадь вторая» (1923–25 гг.). Внутри тетрадей тексты разбиты по годам. «”Умыслы” – одно из предполагаемых названий сборника... В объявлении газеты «Дни» (Париж, 8 февр. 1925) был анонсирован в издательстве «Гнездо» сборник стихов Цветаевой «Тетрадь»... В рабочей тетради упоминаются еще «названия для книги»: «Игры слов и смыслов» и «Соломонов перстень»...¹⁰⁸.

Также имеются два важных для исследования посмертных сборника: «Лебединый стан» и «Сборник 40-го года».

В книгу «Лебединый стан» включено 60 стихотворений, написанных в период с 1917 по 1921 гг. При жизни поэтессы книга не была напечатана.

М.И. Цветаева не дала названия своей последней книге. «Сборник 40-го года» – так именовали его цветаеведы. В сборник включено 99 стихотворений из книги «После России», 37 – из «Ремесла», 9 стихотворений, открывающих сборник, написанных (из них 6 ранее не печатались) в 1919–1920 гг. Даты сняты. Стихотворения расположены в произвольном порядке.

¹⁰⁷ Указ. соч. – С. 785.

¹⁰⁸ Указ. соч. – С. 809.

В 1994 г. издательством Эллис Лак было выпущено 7-томное собрание сочинений М.И. Цветаевой. Настоящее издание является первым и пока единственным наиболее полным собранием сочинений и писем поэта. В него вошли все опубликованные в России и за рубежом произведения, а так же письма. Наибольший интерес для нас представляют первые два тома, содержащие стихотворения с 1906 г. по 1941 г. Произведения даны в хронологическом порядке, принадлежность к поэтическим сборникам снята. Данное издание мы будем использовать как текстологический источник, указывая после приведенной цитаты римской цифрой номер тома, арабской – страницу.

2.2. Жанровое самосознание М.И. Цветаевой и языковые средства поэтики

Под «песенно-музыкальной» лирикой, как правило, понимают песни, романсы и собственно музыкальные жанры (например, симфонии или кантаты). Выделяется влияние фольклорной традиции, классической и популярной музыки на творчество поэта¹⁰⁹.

В творчестве М.И. Цветаевой явно выделяются такие сложные жанры, как песня, колыбельная, романс и, как особый жанр, псалом. В I главе подробно описана музыкальная среда, в которой выросла М.И. Цветаева, основные направления и реалии, наличествующие в ее поэтическом и прозаическом творчестве. Поэтому коротко обозначим жанровые образования и основные языковые средства песенно-музыкальной лирики М.И. Цветаевой.

Музыкальные реалии (рояль, клавиши, звуки Шопена и т.д.) присутствуют, в основном, в ранней лирике М.И. Цветаевой в связи с образом матери, поэтому эту категорию литературно-музыкального взаимодействия мы рассматривать не будем.

Возвращаясь к концепции М. Цветаевой о слуховом начале ее поэзии, приведем цитату из диссертационного исследования Р.Г. Крауклис: «...главное сходство поэзии и музыки... связано со спецификой их коммуникативной ситуации, а конкретно – музыка и поэзия ориентированы на слуховое воспроизведение в реальном времени...»¹¹⁰.

Жанр песни является наиболее распространенным в поэзии первой половины XX века (например, у М. Цветаевой «Нежный призрак...», «Собирая любимых в путь...»), в том числе популярны колыбельные песни (М.И. Цветаева «Колыбельная песня Асе», «Колыбельная (В оны дни дневала дрема...)», «Колыбельная (Как по синей по степи...)»); А.А. Ахматова

¹⁰⁹ См., например: Боровская А.А. Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века: автореф. ... докт. филол. наук. – Астрахань, 2009. – 46 с.

¹¹⁰ Крауклис Р.Г. Указ. соч. – С. 31.

«Колыбельная»; К.Д. Бальмонт «Колыбельная песня», «Испанские колыбельные песенки»; В.Я. Брюсов «Колыбельные»).

Романс является разновидностью песенного жанра, а также довольно значим для культуры Серебряного века. Романсом называют инструментальные пьесы напевного характера – для скрипки, виолончели и других инструментов, а также лирические стихотворения, не имеющие музыкального сопровождения, но построенные по той же системе интонационных приёмов, что и типичные романсные тексты («Желание» В.П. Жуковского, сборник «Романсы без слов» П. Верлена, «Под вечер, осенью ненастной» А.С. Пушкина).

«Важным вектором развития романса в литературе Серебряного века становится его пародийное воспроизведение. Ритмико-мелодический рисунок в музыкальных жанрах начала XX в. обогащается за счет экспериментов со строфикой и метрическим репертуаром»¹¹¹, – пишет исследователь А.А. Боровская.

А.А. Боровская отмечает еще одну важную тенденцию «песенно-музыкальной» лирики: «Одной из особенностей «песенно-музыкальной» лирики... является стремление к циклизации, которая может быть рассмотрена как на уровне циклов, трилистников, минициклов, складней, так и на уровне книги стихов»¹¹².

С одной стороны, процесс циклизации предполагает объединение произведений одного жанра вокруг какого-либо тематического признака. С другой стороны, лирический цикл, сложившийся в XIX–XX вв., – разновидность литературного жанра. И как жанровое образование он обладает определенной художественной структурой. Целостное содержание цикла возникает из его идейно-художественной организации.

¹¹¹ Боровская А.А. Указ. соч. – С. 7

¹¹² Боровская А.А. Указ. соч. – С. 7.

В литературоведении принято считать, что в Серебряном веке лирический цикл приобрел статус жанра, который «представляет собой органическую структуру, являющуюся результатом авторской интенции и определенного типа художественного познания»¹¹³. Также, по мнению И.В. Фоменко, цикл – «это не просто сумма стихотворений, но особое жанровое образование, существующее по собственным законам»¹¹⁴.

«"Цикл" в широком значении – это группа произведений, объединенных хотя бы одним общим для них признаком»¹¹⁵, – считает И.В. Фоменко.

В узком же смысле, по мнению И.В. Фоменко, «словом "цикл" обозначается жанровое образование, главный структурный признак которого – особые отношения между стихотворением и контекстом, позволяющие воплотить в системе сознательно организованных стихотворений сложную систему взглядов, целостность личности и/или мира»¹¹⁶.

Обращение к жанру цикла связано с желанием автора создать целостную, панорамную картину произведения: «Индивидуализация лирики означала торжество данного, единичного контекста. Значение этого контекста все возрастало, начиная от 1820-х годов и вплоть до лирики XX века»¹¹⁷.

В случае с Мариной Цветаевой, циклизация, цикл – это, в первую очередь, творческий диалог, так как почти все циклы у нее адресны.

¹¹³ Догалакова В.И. Поэтика цикла Ин. Анненского «Трилистник толпы» // Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. 1855-1909. – М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2009. – С. 112.

¹¹⁴ Фоменко И.В. О поэтике лирического цикла. – Калинин: Калининский гос. ун-т, 1984. – С. 68.

¹¹⁵ Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1992. – С. 3.

¹¹⁶ Там же.

¹¹⁷ Гинзбург Л.Я. О лирике. – 2 изд., доп. – Л.: Советский писатель ленинградское отделение, 1974. – С. 74.

Также выделим в качестве самостоятельного «музыкального» жанра – псалом (у М.И. Цветаевой «Молитва» (1909), «Мировое началось во мгле кочевье...»), «Напрасно глазом – как гвоздем...»).

«Псалом (от греч. ψαλμός – хвалебная песня) – древнейший вид песнопения на стихи из ветхозаветной Псалтири; «псалом есть воздаваемое Богу благословение за дарованные нам блага» (Григорий Нисский). Поскольку псалом составляет одну из основ богослужения, в его музыкальной стороне отразились все исторические виды церковного воплощения слова: чтение нараспев, хоровая декламация, распевная мелодика... Структурная особенность псалмового стиха в том, что он двухчастен, и посылка 1-го полустишия усиливается во 2-м полустишии. Примеры: стих 1 псалма 102 – 1) «Благослови, душа моя, Господа!», 2) «и вся внутренность моя – имя святое Его»...»¹¹⁸.

Несомненно, большое взаимное влияние музыки, в том числе классической, и поэзии. Ранее мы приводили примеры проникновения специфических музыкальных жанров в поэзию, теперь же подробнее рассмотрим каждое из указанных явлений.

Также в рамках характеристики жанрового своеобразия песенно-музыкальной лирики кратко оговорим особенности языковых средств, используемых М. Цветаевой.

Исследователь И.П. Сафронова пишет: «Стих М. Цветаевой энергичен, может быть, даже слишком для женщины. Пунктуация, по свидетельству ряда ученых [Т.Н. Ворониной, И. Кресиковой, Вл. Орлова, Г.Т. Петковой, Н.С. Валгиной и др.] является самым динамичным принципом фактурообразования ее текстов»¹¹⁹.

¹¹⁸ Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. – СПб.: Издательство «Лань», 2001. – С. 144.

¹¹⁹ Сафронова И.П. Эстетические функции пунктуации в поэзии М.И. Цветаевой: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ижевск: Удмуртский гос. ун-т, 2004. – С. 10.

Один из самых распространенных приемов М. Цветаевой – это аллитерация, то есть особый способ звуковой организации поэтической речи, выражающийся в чередовании и повторении однородных согласных звуков.

«В творчестве М. Цветаевой много какофонического столкновения согласных: В рокот гитар рокочи, гортань! Или:

...путь комет

Поэтов путь: жжя, а не согревая,

Рвя, а не возвращая – взрыв и взлом –

Твоя стезя, гривастая кривая,

Не предугадана календарем!»¹²⁰.

В лирике М. Цветаевой встречаются такие виды звукового повтора, как аллитерация, ассонанс, звукоподражание, паронимия. Все это можно назвать элементами звуковой инструментровки, которые позволяют услышать музыку поэтического текста.

У М.И. Цветаевой звук выполняет не только эмоционально-экспрессивные функции, но и изобразительно-экспрессивные, позволяя создавать целые звуковые образы, приобретая акустический характер.

Помимо звуковой организации стиха, важным поэтическим инструментом является ритм, регулирующий регулярное чередование ударных и безударных слогов, количество слогов в строке и т.п.

Творчество М. Цветаевой является наиболее ритмически разнообразным и богатым. Всем известны знаменитые цветаевские паузы, переносы слов и даже слогов на другую строку, варьирование темпов речи. «Поэзия поздней М. Цветаевой характеризуется упругостью, напряженностью стиха, который как бы рвется наружу, отражая состояние внутреннего смятения автора. В поздних стихотворениях она отказалась от несоответствующей ее темпераменту силлабо-тонической системы и

¹²⁰ Маслова В.А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: учеб. пособие. – М.: Флинта: Наука, 2004. – С. 218.

переходит на дольник, широко используемый символистами (А. Блоком и др.)»¹²¹.

Говоря о языковых средствах нельзя обойти вниманием такую категорию, как музыкальность. Китайский исследователь музыкальности поэзии М.И. Цветаевой Ван Яньцю отмечает, что «надо обладать тонким слухом и иметь широкий диапазон музыкальных пристрастий для того, чтобы следовать перепевкам автора и понимать звучащий мир его произведений: колокольные тембры («Стихи о Москве»), то близкий, то дальний голос скрипки (многие стихи 1912–1922 гг.), грудную, глубоко-душевную мелодию виолончели (пьеса «Приключение»), вибрирование гуслей (поэма «Царь-Девушка»), мощную лаву органа («Не надо ее окликать») и неистовый, истинно народный напев гитары («Цыганская свадьба»)…»¹²².

В связи со всем вышесказанным следует оговорить еще и такую категорию, как жанровое самосознание Цветаевой, «выражающееся в индивидуальных жанровых стратегиях, или, другими словами, в свойственных индивидуальному авторскому сознанию вариантах (траекториях, модусах) жанрового развития»¹²³. То есть, по мнению О.В. Зырянова, в этом случае нужно говорить не только о бытовании и трансформациях того или иного жанра в творчестве поэта, но о включении жанровой традиции в процесс авторского переосмысления. Также исследователь О.В. Зырянов в статье «Жанровые рефлексивы в свете

¹²¹ Маслова В.А. Указ. соч. – С. 222.

¹²² Ван Яньцю Так вслушиваются... (Музыкальные лейтмотивы в поэтике Марины Цветаевой) // Шестая цветаяевская международная научно-тематическая конференция (Москва, 9–11 октября 1998 г.): сб. докладов / отв. ред. В.И. Масловский. — М.: ДМЦ, 1999. – С. 170.

¹²³ Зырянов О.В. Жанровое самосознание Бродского (к вопросу о жанровой авторефлексии поэта) // Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сб. науч. трудов и материалов / ред.: А.Г. Степанов, И.В. Фоменко, С.Ю. Артёмова. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 50.

исторической поэтики»¹²⁴ обосновывает понятие жанровых рефлексивов и дает их классификацию (рефлексивы, входящие в заголовочный комплекс; внутритекстовые рефлексивы и т.д.). В случае с М. Цветаевой мы имеем дело с внутритекстовыми рефлексивами (жанровой интертекстуальностью), т.к., как известно, в позднем своем творчестве поэт отказался от авторских заглавий стихотворений, предпочитая не привязывать то или иное произведение к именованному автором жанру.

Цветаева, наверное, как ни один другой поэт XX в., скрупулезно прорабатывала именно жанровую сторону своих произведений, приближала стихотворения к музыке, к «вслушиванию», к высшей степени гармонии. Неудивительно, что романс (стихотворение-романс) так часто встречается в ее позднем творчестве.

Анализируя поэму И. Бродского «Шествие» Зырянов дает интересный комментарий по поводу жанра романса: «...романс – это тот же монолог, но с произносительной экспрессией. Песенность, музыкальность, строфическая организация, синтаксическая упорядоченность, лексический повтор с усилением и градацией – таковы отличительные черты романса. Романс, по сути, “маленький рассказ” от лица ролевого персонажа»¹²⁵.

В лирике М. Цветаевой романс также является «маленьким рассказом», т.к. характерной черной любого стихотворения-романса является неповторимый сюжет, лирическая атмосфера. Но в отличие монологовости, отмеченной Зыряновым, романсовая лирика Цветаевой диалогична, хотя на первый взгляд в тексте не присутствует второй собеседник, но лирический герой всегда обращается к кому-либо, ведет диалог.

Что касается песенной лирики М. Цветаевой, то с этим жанром Цветаева работает тоже активно, причем смело соединяет народную,

¹²⁴ Зырянов О.В. Жанровые рефлексивы в свете исторической поэтики // Дергачевские чтения – 2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: проблема жанровых номинаций. – Екатеринбург, 2009. – Т. 1. – С. 80–91.

¹²⁵ Зырянов О.В. Жанровое самосознание Бродского... – С. 53.

историческую песню с лозунгами, причитаниями, заговорами и т.п. (как, например, произведения из цикла «Лебединый стан»).

Все жанры, в рамках которых Цветаева создает стихотворения, переосмысливаются, перерабатываются и переплавляются поэтом в жанр, с одной стороны, обусловленный традицией, с другой стороны, совершенно новое авторское жанровое образование. Хотя М. Цветаева ни в комментариях к стихам, ни в записных книжках почти никогда не обозначает жанровую номинацию, все же в ее стихах легко определить тот или иной жанр по характерным маркерам, тематике, стилистике, ритмике.

Кроме всего обозначенного, следует сказать о явлении полиметрии, часто встречающемся в песенной лирике М.И. Цветаевой. По мнению А.Г. Степанова, «сочетание разных метров внутри одного произведения называется полиметрией»¹²⁶. Поэты прибегают к полиметрической форме тогда, когда она, по словам М.Л. Гаспарова, «мотивируется переменной темой, эмоцией, точки зрения, в конечном счете интонацией»¹²⁷. Благодаря этому наличие полиметрии в тексте указывает читателю на смысловое разделение текста.

И так как выше говорилось о том, что цикл в поэзии Серебряного века приобрел статус жанра, следует говорить о полиметрии цикла: «почти всякий цикл лирических стихотворений есть... полиметрически организованная структура»¹²⁸.

Также следует отметить особую, присущую М. Цветаевой, образность поэзии. Как отмечает белорусский исследователь творчества Цветаевой О.М. Бородавкина, «... каждое ее [М. Цветаевой] произведение наполнено образами и символами, объяснить причину появления которых можно лишь

¹²⁶ Степанов А.Г. Метр // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Изд-во Кулагиной, Intrada. – С. 217.

¹²⁷ Гаспаров М.Л. Русский стих 1890–1925 гг. в комментариях. – М.: Изд-во Высшая школа, 1993. – С. 126.

¹²⁸ Руднев П.А. Опыт семантического анализа монометрической и полиметрической стиховых структур на метрическом уровне // Труды по русской и славянской филологии. 21. Литературоведение. – Тарту: Тарт. ун-т, 1973. – С. 306.

привлекая обширный материал – письма, дневники, художественную прозу и поэтические тексты. Важно и то, что многие ключевые образы не рождены фантазией поэта, а тесно связаны с русской культурой и мифологией, хотя они несут яркий отпечаток авторской индивидуальности, и поэтому их целесообразнее относить к концептуальным понятиям»¹²⁹. Действительно, часто для понимания текста необходим контекст – биографический, исторический, мифологический и т.п. (например, цикл «Лебединый стан» невозможно понять без историко-культурного и биографического контекста).

Таким образом, звук, звукопись, ритм, музыкальность создают основу самобытных и неповторимых стихов М. Цветаевой, переосмысленных и переработанных в разрезе жанрового самосознания поэта: «Оригинальность, сложность и глубина художественного мышления Марины Цветаевой состоит прежде всего в том, что в нем осуществляется сплав классического (а именно – романтического) мировидения с мировидением неклассическим (модернистским)»¹³⁰.

Итак, идиостиль и поэтический язык Марины Цветаевой – это результат большого писательского труда, вдумчивого и внимательного отношения к слову, к средствам языка. Знаки препинания (в основном тире) – стилевые и смыслообразующие средства в поэтике Цветаевой, позволяющие рассматривать авторскую пунктуацию как эстетическую категорию.

¹²⁹ Бородавкина О.М. Концепт «Конь» в творчестве М. Цветаевой // На путях к постижению Марины Цветаевой: Девятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–12 октября 2001 года): сб. докладов. – Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2002. – С. 394.

¹³⁰ Лейдерман Н.Л. Теория жанра: науч. изд. / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2010. – С. 663.

2.3. Песенный жанр в лирике М.И. Цветаевой

А что за «Ремесло»? Песенное, конечно!¹³¹
М.И. Цветаева

Песня является наиболее простой, но распространенной формой вокальной музыки, объединяющей поэтический текст с несложной, легко запоминающейся мелодией. Песня в широком значении включает в себя всё, что поётся; в узком понимании – малый лирический жанр, характеризующийся простотой музыкально-словесного построения.

Т.Л. Александрова отмечает: «Песня предполагает единство музыки и слова, в ней преобладают эмоции, а не рассудок, слово нередко играет подчиненную роль...»¹³².

Мелодия песни является обобщённым выражением образного содержания текста в целом. Мелодия и текст подобны по структуре: они состоят из равных (а в музыке и одинаковых) построений – строф или куплетов (часто с рефреном-припевом).

Греческие поэты создали несколько типов песни: элегия, гимн, застольная песня, хвалебная песня, песня о любви. Со временем некоторые из них стали самостоятельными лирическими жанрами. Тесно связана с музыкой средневековая песня – канцона, рондо, серенада, баллада – создателями которой были труверы, трубадуры, миннезингеры. В средневековой литературе песней называли также эпические произведения об исторических или легендарных героях («Песнь о Роланде»).

В начале XX в. жанр песни приобрел большую популярность. Вследствие тяготения поэзии Серебряного века к музыке в бытовании песенного жанра различают литературную и фольклорную традиции. В музыковедении песня определяется как вокальное произведение,

¹³¹ Цветаева М.И. Сводные тетради: Неизданное. – М.: Эллис Лак 2000, 1997. – С. 136.

¹³² Александрова Т.Л. Художественный мир М. Лохвицкой: дис. ... канд. филол. наук. – Москва: Московский гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, 2004. – С. 103.

построенное по строгой куплетной структуре. В то время как народная песня не обязательно организована строфически и куплетно: «Классический образец песенного жанра характеризуется безличным или «мы»-повествованием, особой сюжетностью, тяготеющей к эпической (нередко наличие зачинов, ретардаций), строгим соответствием между строфической и синтаксической сегментацией, преобладанием трехсложных размеров, активным использованием приемов, традиционно отождествляющихся с устным народным творчеством (параллелизма, ступенчатого сужения образа, припевов и повторов)»¹³³, – пишет литературовед А.А. Боровская.

Начало века дало импульс для стремительной эволюции песенного жанра в русской поэзии. Этот процесс связан с двумя тенденциями: литературные традиции XIX в. и творческий интерес к фольклору.

Взаимодействие фольклорных произведений и поэзии модернизма носит эстетический характер, доведенный до искусственности и театральности. Особенности использования жанрового потенциала народной песни разнообразны – от полного следования канону в синтезе со смежными жанрами – причитания и частушки – до намека на него с помощью интонаций и обращения к песенным приемам. Соответственно стилизация народной песни ведется в двух основных направлениях – сюжетно-тематическом и языковом (стилевым, ритмико-интонационном).

Для народной песни характерным метром является четырехстопный хорей. А для литературной песни – четырехстопный ямб.

«Другой заметной тенденцией в развитии песенного жанра в русской поэзии первой трети XX века является усиление лирического начала... лирическое “я” в песне... становится композиционным, смысловым и стилистическим центром произведения. Процесс лиризации песенного жанра проявляется... в увеличении числа стихотворений с ролевым субъектом (...А. Блок «Песня Офелии», «Песня Фаины»...), с другой – в сокращении

¹³³ Боровская А.А. Указ. соч. – С. 26.

дистанции между субъектом речи и лирическим “я”...»¹³⁴, – отмечает А.А. Боровская.

Важное место в песенной лирике начала XX в. занимают колыбельные. «Колыбельная – лирическая, задумчивая песня, сопровождающаяся укачиванием ребенка»¹³⁵.

А.А. Боровская подчеркивает, что «в поэзии Серебряного века мотив убаюкивания, как правило, лишь исходный для разворачивания иного, подчас чуждого для фольклора, сюжета. Привлекательность этой жанровой разновидности заключается в том, что колыбельная – одна из самых мелодичных форм в песенном фольклоре, отличающаяся особым ритмическим рисунком, формульностью, изобилующая приемами звукописи, повторами, специальными словами-попевками...»¹³⁶.

Также А.А. Боровская отмечает примечательного этого жанра, которая «заключается в том, что колыбельная – одна из самых мелодичных форм в песенном фольклоре, отличающаяся особым ритмическим рисунком, формульностью, изобилующая приемами звукописи, повторами, специальными словами-попевками...»¹³⁷.

Однако не следует относить колыбельную песню к детскому фольклору. В исследовании «Детский фольклор»¹³⁸ О.И. Капица выделяет 2 группы колыбельных, убедительно доказывая, что большая часть этих произведений не является детским фольклором. Первая группа – это песни «мира матери», отражающие переживания и думы матери, создававшиеся «около ребенка». В этой группе превалируют сюжеты о неблагодарном сыне, рекрутской повинности, смертные колыбельные песни. Вторая группа – это песни «мира ребенка», примыкающие по форме и по содержанию к детскому

¹³⁴ Боровская А.А. Указ. соч. – С. 29.

¹³⁵ Булчевский Ю., Фомин В. Краткий музыкальный словарь для учащихся. – М.: Музыка, 1998. – С. 183.

¹³⁶ Боровская А.А. Указ. соч. – С. 31.

¹³⁷ Боровская А.А. Указ. соч. – С. 31.

¹³⁸ Капица О.И. Детский фольклор : Песни, потешки, дразнилки, сказки, игры: Изучение. Собрание. Обзор материала. – Л.: Прибой, 1928. – 222 с.

фольклору. В этой группе встречаются герои – коты, голуби; это песни-страшилки. Особняком стоят песни с историческим сюжетом и литературные колыбельные.

Однако в лирике М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой происходят значительные трансформации жанра колыбельной: усложняется сюжет, основной канвой выступает некое, часто трагическое, событие, не относящееся к символике сна, отходит на второй план мотив убаюкивания. По мнению О.А. Ивановой, эти изменения происходят благодаря тому, что М. Цветаева в совершенстве владеет русским языком, «играет с читателем, постоянно загадывает ему загадки, изменяет народные сюжеты в соответствии со своим собственным авторским мировоззрением»¹³⁹.

Кратко перечислим трансформации ритмико-интонационной и строфической организации русской песенной лирики начала XX в. по типологии А.А. Боровской:

а) активное использование анжабемана (А. Ахматова «Муж хлестал меня...»), отказ от куплетно-припевной формы, обращение к астрофической структуре (А. Белый «К ней»);

б) отклонение от традиционной ритмической схемы:

- ✓ приоритетным размером в русской песенной лирике XIX века был *трехсложник*. В начале XX века происходит сдвиг в сторону *двусложников* (в подавляющем большинстве – *хореический* размер, характерный для народной песни);
- ✓ диапазон ритмических версификаций в песенной лирике широк (*вольных стих, эксперименты с удлинением стиха, ритмические перебои*);

¹³⁹ Иванова О.А. Имена собственные и табуирование в поэмах Марины Цветаевой, написанных на народные сюжеты // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба: Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–11 октября 2002 года): сб. докладов. – Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2003. – С. 352.

- ✓ ритмическая организация песенного жанра расширилась за счет освоения *дольника* (А. Ахматова «А Смоленская сегодня именинница», А. Блок «Песня Офелии») и полиметрической композиции (З. Гиппиус «Песня»).

в) в литературных песнях наблюдаются эксперименты с рифмой: от введения внутренней до полного или частичного отказа от нее (И. Северянин «Песня», «Песенка горничной»).

В первой половине XX в. основной репертуар песенно-музыкальной лирики представляли *песни, романсы и колыбельные*, но кроме того большой интерес представляли произведения, напоминающие по способу исполнения инструментальные жанры – симфонии А. Белого, «Скерцо», «Интермеццо» и другие произведения И. Северянина. Как правило, названия используются в качестве метафор – «Ноктюрн» И. Северянина.

В поэзии первой половины XX в. появляются всевозможные жанровые разновидности песни, обычно вынесенные в заголовок или подзаголовок, связанные или с фольклорной традицией (И. Бунин «Весенняя песенка» (в устном народном творчестве так называемые веснянки) или с авторским замыслом (М. Цветаева «Песенки из пьесы «Ученик»).

Итак, жанр песни для поэзии XX в. является концептуальным, одним из важнейших и популярных. Названный жанр является интересным примером соединения средств музыки и литературы в одном произведении.

Как отмечалось ранее, М. Цветаева придавала особое значение музыкальности поэзии, собственной музыкальности.

«Судьба одарила Марину Цветаеву завидным и редким даром: песенным. Пожалуй, ни один из ныне живущих поэтов не обладает в такой степени, как она, подлинной музыкальностью. Стихи Марины Цветаевой

бывают, в общем, то более, то менее удачны. Но музыкальны они всегда»¹⁴⁰, – так писал В.Ф. Ходасевич в 1923 г. в довольно резкой рецензии на два сборника М.И. Цветаевой («Ремесло» и «Психея»).

Но, тем не менее, на стихи Цветаевой написано множество песен и романсов (например, «Мне нравится, что Вы больны не мною...», «Уж сколько их упало в эту бездну...», «Вы, чьи широкие шинели...», «Под лаской плюшевого пледа...» и др.), что подтверждает гипотезу о несравненной музыкальности, песенности её стихотворений.

Итак, песня – это фольклорный жанр, который включает в себя, в широком значении, всё, что поется, с условием одновременного сочетания слова и музыки; в узком значении, более интересном для литературоведения, – малый стихотворный лирический жанр¹⁴¹.

Принцип использования жанрового потенциала песни в поэзии М.И. Цветаевой разнообразен – это и полное следование песенному канону, и синтез со смежными фольклорными жанрами – причитаниями, плачами, частушками.

В исследовании Ю.Г. Иншаковой, рассматривающей жанровую систему поэзии И. Бунина, есть замечание относительно стилизации народной песни в творчестве писателя, которое также можно отнести и к песенной лирике М.И. Цветаевой: «Причина успешного овладения слогом народной песни кроется в связи поэта с фольклором, с традицией народного художественного мышления. Об исключительном интересе художника к фольклору говорит и тот факт, что около трети стихотворений поэта написаны в жанре народной песни»¹⁴².

¹⁴⁰ Ходасевич В. Рецензия: М. Цветаева Ремесло: Книга стихов. – Берлин: Геликон, 1923. – 166 с.; Психея. Романтика. – Берлин: Изд-во З. Гржебина, 1923. – 114 с. – <http://lib.rus.ec/b/139812/read>.

¹⁴¹ Подробнее см. Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 8. – М.: ОГИЗ РСФСР, гос. Словарно-энцикл. изд-во «Советская энциклопедия», 1934. – Стб. 587.

¹⁴² Иншакова Ю.Г. Жанровая система поэзии И.А. Бунина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Елец: Елецкий гос. ун-т им. И.А. Бунина, 2005. – С. 15.

Первые, еще детски-наивные, ученические книги стихов М.И. Цветаевой не представляют большой ценности для настоящего исследования, так как в них юный поэт еще находится в поиске своей уникальной творческой манеры, поэтической формы, стиля, ищет себя в выборе тем для стихотворений, не экспериментируя с синтетическими жанрами, не пытаясь средствами музыки выразить свой внутренний мир. Поэтому мы кратко обозначим лирические произведения, которые можно отнести к песенному жанру, их мало – всего 7 («В Люксембургском саду», «Маме», «У кровати», «Новолунье», «В Париже», «В Шенбрунне», «Утомление») в «Вечернем альбоме» и 9 («Курлык», «В сонном царстве», «Контрабандисты и бандиты», «Рождественская дама», «Белоснежка», «Колыбельная песня Асе», «Под дождем», «Ни здесь, ни там», «Привет из башни», «Барабан») – в книге «Волшебный фонарь». Вторая книга стихов стала наименее удачной, по мнению критики и самой Цветаевой.

Песенное начало в лирике М.И. Цветаевой 1916–1921 гг.

В приведенной в первом параграфе данной главы периодизации третий этап творчества обозначен другими временными рамками: с 1917 г. по 1921 г. Однако мы присоединяем к этому периоду и последний год второго этапа – 1916 г., т.к. в это время происходит окончательное формирование «взрослого поэта» Марины Цветаевой. На смену силлабо-тонике приходит дольник и тонический стих.

А с 1917 г. начинается трудный, насыщенный период не только истории России, но и творческой жизни Цветаевой.

Стихотворение «*Отмыкала ларец железный...*»¹⁴³ (1916) [I, с. 250–251] является интересным примером синтеза народной песни и заклинания. В нем присутствуют фольклорные мотивы, распевность и удаль русской песни, заговора и даже частушки.

¹⁴³ Для наглядности названия стихотворений в тексте даны курсивом в кавычках.

Первая строфа являет собой песенный зачин:

Отмыкала ларец железный,
Вынимала подарок слезный, –
С крупным жемчугом перстенок,
С крупным жемчугом.

Ощущение песенности усиливается рефреном «с крупным жемчугом», а также размытым ритмом трехстопного анапеста.

Вторая строфа имеет более сложную структуру, не отягощенную рефреном, однако дополненную пятым стихом (пятистопный ямб). В этом случае перед нами – заклинание, в типическом своем виде (оборотничество, покровительство природных сил):

Кошкой выкралась на крыльцо,
Ветру выставила лицо.
Ветры веяли, птицы реяли,
Лебеди – слева, справа – вороны...
Наши дороги – в разные стороны.

Остальные две строфы стихотворения по своей стилистике и ритму примыкают скорее к заклинанию-заговору, нежели к песне:

...Душу – выкличешь,
Очи – выплачешь...

По поводу этого стихотворения М.Д. Шевеленко пишет: «Стилистика народного гаданья лишает личное переживание его индивидуального психологизма. Однако – и именно это открывает для себя Цветаева — лирическое стихотворение эта депсихологизация не обедняет, а обогащает, волей языка приобщая единичный случай к всеобщему порядку вещей. Предсказание печальной судьбы обеим (подруге – дальней дороги, себе –

смерти) сочетается с полной эмоциональной закрытостью говорящей: новая стилистика способна «растворять» индивидуальную эмоциональность...»¹⁴⁴.

Стихотворение «Посадила яблоньку...» (1916) [I, с. 251] также сочетает в себе элементы народной песни и заклинания. Стихотворение построено по схеме «что – кому», лирическая героиня выполняет три действия: посадила яблоньку, приманила белую горлицу и родила доченьку. И если яблонька – всем в радость, то горлица и доченька – кому-либо на горе.

В стихотворении две строфы по 4 стиха и одна строфа по 6 стихов, но с сохранением общей метрической структуры – полиметрии (чередование ямба и хорея) с анакрузой в первой строке и усечением стопы в третьей строке.

— / — — ' / — — ' / — —
— ' — / — — ' / — —
— ' — / — — ' / —
— — ' / — — / — ' —

Следующие стихотворения также отнесены нами к жанру народной песни из-за обилия фольклорных элементов.

Стихотворение «Собирая любимых в путь...» [I, с. 253] не носит черт заклинания, но близко к народной песне. Как в большинстве народных песен, лирическая героиня обращается к силам природы («Ты без устали, ветер, пой, // Ты, дорога, не будь им жесткой! // Туча сизая, слёз не лей...»), а также к Богу, что характерно для духовных песен («... Наградит тебя Царь Небесный...», «Богородица в небесах, // Вспомяни о моих прохожих!»).

Рефреном выступает одноструктурное обращение лирической героини к тем или иным природным или божественным явлениям.

Рассмотрев отдельные стихотворения этого периода, перейдем к анализу поэтических циклов того периода, в частности, цикла «Стихи о Москве».

¹⁴⁴ Шевеленко М.Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 113.

Лирический цикл «Стихи о Москве»

Поэтому подробно проанализируем лирический цикл М.И. Цветаевой «Стихи о Москве» [I, с. 268–273], датированный 1916 г. и состоящий из 9 стихотворений. Цикл иллюстрирует излюбленные цветаевские синтаксические изыски – фрагментарность, восклицания, тире, анжабеман.

Марина Ивановна Цветаева родилась и выросла в Москве, прожила в ней вплоть до 1922 г. (до эмиграции). Московская тема в творчестве М.И. Цветаевой – одна из магистральных. Она, будучи коренной москвичкой, беззаветно предана Первопрестольной, русской столице:

Над городом, отвергнутым Петром,
Перекатился колокольный гром...

Царю Петру и вам, о царь, хвала!
Но выше вас, цари: колокола.

Пока они гремят из синевы –
Неоспоримо первенство Москвы. [I, с. 271]

Лирическая героиня стихов о Москве примеряет на себя разные маски: то она – богомолка, то болярыня Марина, то горожанка, а то и вовсе – хозяйка города. Однако других персонажей в стихах цикла мало: покровительница и заступница России – Богородица, младенец Пантелеймон, Иоанн Богослов.

В цикле изображен дореволюционный город, главным украшением которого являются «сорок сороков церквей», купола. Дважды (в первом и в седьмом стихотворениях цикла) Цветаева называет Москву семихолмием, что отсылает к знаменитому сравнению Москвы и Рима (Третий Рим).

Очень точно передает цветаевскую Москву Франтишек Кубка в своих воспоминаниях о Марине Ивановне: «Её Москва была совершенно нереальной, сказочный город стародавних времен, да и те-то времена Марина выдумала для себя сама. Это была Москва золоченых икон, ампирических

дворцов и деревянных домишек. Москва церковей с золотыми куполами, литургиями и перезвоном пасхальных колоколов... Той Москвы давно уже не существовало. Да и не было её никогда прежде»¹⁴⁵.

Одним из главных образов цикла (и всего творчества М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой) является образ дома, который связывает в единое целое контекст цикла, и, более того, укрупняется образ дома путём метонимии: Москва – «огромный странноприимный дом».

Первое стихотворение цикла «Облака – вокруг...» [I, с. 268] представляет собой традиционную народную песню с богослужебными элементами. Стихотворение выполнено по законам полиметрии – сочетание анапеста и ямба.

В этом стихотворении провозглашается еще одна основная тема цикла – тема неба и куполов:

Облака – вокруг,
Купола – вокруг...

С помощью звукописи Цветаева создает ощущение колокольного звона: сочетание звуков ла, ка, ку, ко, ло и т.д., а также прямое упоминание: «Мне же вольный сон, колокольный звон...». А ударный звук *о* в каждой строке создает ощущение простора и раздолья.

Второе четверостишие стихотворения напоминает возглас диакона во время великой ектеньи: «О граде сем, всяком граде, стране и верою живущих в них Господу помолимся»:

В дивном граде сем,
В мирном граде сем...

В. Маслова отмечает, что «в этом цветаевском стихотворении <...> взаимодействуют звучание и смысл, создавая особую, напевную лирику»¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Кубка Ф. Грустный романс о Марине Цветаевой // Марина Цветаева в воспоминаниях современников: Мгновенный след / Изд. Подг. Л.А. Мнухиным; предисл. Е. Толкачевой. – М.: Вагриус, 2006. – С. 210.

В первом стихотворении цикла лирическая героиня отдает – передает Москву своему «первенцу» (Ариадне). Этот мотив также развивается в следующем стихотворении цикла «*Из рук моих нерукотворный град...*» [I, с. 269], где лирическая героиня дарит город другу – О.Э. Мандельштаму, которому она обещает покровительство Владычицы: «И на тебя с багряных облаков / Уронит богородица покров».

Стихотворение написано пятистопным ямбом. В стихотворении рефреном звучат слова: «Прими, мой странный, мой прекрасный друг...», «Прими, мой древний, вдохновенный друг». Эта вариация отражает ту гамму чувств, которую испытывает героиня к своему гостю.

Третье стихотворение «*Мимо ночных башен...*» [I, с. 268] выбивается из общего песенно-музыкального контекста цикла, но является важным для структуры и внутреннего художественного пространства текста. Здесь показана ночная Москва, пугающая Москва: «Ох, как в ночи страшен / Рёв молодых солдат!».

В четвертом стихотворении «*Настанет день – печальный, говорят...*» [I, с. 270–271] лирическая героиня представляет своё прощание с миром. Смерть представляется героине переходом в иную, прекрасную, благодатную ипостась: «Меня окутал с головы до пят / Благообразия прекрасный плат». Это стихотворение также написано пятистопным ямбом. Обилие повторов, наличие церковнославянской лексики роднит это стихотворение с духовными песнями.

Пятое стихотворение «*Над городом, отвергнутым Петром...*» [I, с. 271] является гимном колоколам, звукопись текста создает ощущение мощного звона и гула колоколов:

Над городом, отвергнутым Петром,
Перекатился колокольный гром.

¹⁴⁶ Маслова В. Марина Цветаева: Над временем и тяготением. – Минск: Экономипресс, 2000. – С. 49.

С помощью звуков р, г, тр, к, л Цветаева мастерски создает ощущение колокольного звона: «Гремучий опрокинулся прибор».

В следующем стихотворении «*Над синевую подмосковных рощ...*» [I, с. 272] героиня рассматривает возможность стать странницей. Синтаксические повторы придают стихотворению песенную напевность, а прямое указание на песенность в тексте подтверждает это:

Бредут слепцы калужскою дорогой,
Калужской – *песенной* – прекрасной, и она
Смывает и смывает имена
Смиранных странников, во тьме *поющих* Бога.

Пятистопный ямб с удлинением в последних строках строфы также придает напевность стихотворению.

В седьмом стихотворении «*Семь холмов – как семь колоколов...*» [I, с. 272] лирическая героиня вспоминает дом в Трёхпрудном переулке, где родилась, который горячо любила и с которым ей пришлось расстаться:

Дом – пряник, а вокруг плетень
И церковки златоглавые.

Хореический метр вместе с повторами и паузами создают ощущение песенности данного стихотворения.

Также в этом стихотворении открывается тема дня рождения М.И. Цветаевой – день Иоанна Богослова – 26 сентября:

В колокольный я, во червонный день
Иоанна родилась Богослова,
которая будет продолжена в хрестоматийном девятом стихотворении цикла «*Красною кистью...*».

В восьмом стихотворении «– *Москва! – Какой огромный...*» [I, с. 273] провозглашается тема соборности, где Москва выступает объединяющим центром:

– Москва! – Какой огромный
Странноприимный дом!

Всяк на Руси – бездомный,

Мы все к тебе придем.

Трехстопный ямб, просторечные слова создают ощущение частушечного ритма, народного напева:

Издалека-далече

Ты всё же позовешь.

И последнее стихотворение цикла «*Красною кистью...*» [I, с. 273–274] представляет собой явную ритмическую переключку с ахматовским стихотворением «Слава тебе, безысходная боль...», хотя стихотворения имеют разную формальную организацию, строки Ахматовой более длинные, а у Цветаевой – короткие, экспрессивные:

Красною кистью

Рябина зажглась.

Падали листья,

Я родилась.

Стихотворение написано трехсложником, в котором два ударных слога обрамляют два безударных, т.е. это двухстопный трехсложник с переменной анакрузой. Анакруза используется во втором стихе первой строфы и в четвертом стихе второй строфы.

Данное стихотворение построено на ассонансах, что придает ему мелодичность: в первой строфе повторяются ударные звуки *а*, *и*; *о* – во второй строфе; *и* – в третьей. Повторение и чередование этих звуков в сочетании с метром стихотворения создают ощущение звучания колокола.

В целом цикл «Стихи о Москве» является примером песенной циклизации. Сюжет и события внутри цикла разворачиваются от стихотворения к стихотворению, сохраняя песенную, народную ориентацию, тесно переплетаясь с церковными служебными произведениями.

Стихотворение «*Целовалась с нищим, с вором, с горбачом...*» [I, с. 570] написано в 1920 г. и является примером песенно-музыкальной лирики. В

этом стихотворении лирическая героиня выступает в образе гулящей девки, «кабацкой царицы»:

Целовалась с нищим, с вором, с горбачом,
Со всей каторгой гуляла – нипочем!
Алых губ своих отказом не тружу,
Прокаженный подойди – не откажу!

Хореический ритм «куплетов» и вольный ямб «припевов» создают ощущение сложного песенно-музыкального произведения, сочетающего в себе народную песню и любимый Цветаевой заговор:

Пока молода –
Всё как с гуся вода!
Никогда никому:
Нет!
Всегда – да!

Таким образом, в стихотворениях 1916–1921 гг. преобладает ориентация на народную песню: многочисленные фольклорные элементы, народные и религиозные сюжеты, множество масок и т.п. Музыкально-поэтический цикл «Стихи о Москве» является жемчужиной раннего творчества М.И. Цветаевой.

*Лебединый стан*¹⁴⁷

Как ни странно, но составители собрания сочинений М.И. Цветаевой в 7 томах не сохранили единство цикла «Лебединый стан», разбив стихотворения в хронологическом порядке. В данном исследовании книга-цикл будет рассмотрена в авторской последовательности текстов.

Еще одно интересное наблюдение: книгу «Лебединый стан» М. Цветаева снабжает следующей пометкой: «Если когда-нибудь – хоть

¹⁴⁷ Данный цикл будет цитироваться по изданию: Цветаева М. Книги стихов / сост., коммент., статья Т.А. Горьковой. – М.: Эллис Лак 2000, 2004. – 896 с. В квадратных скобках будут даны – М. Цветаева, 2004 и номер страницы.

через сто лет – будет печататься, прошу печатать по старой орфографии»¹⁴⁸. Это волеизъявление поэта, к сожалению, не выполняется ни в одном из современных изданий, хотя, на наш взгляд, воспроизведение «Лебединого стана» в дореволюционной орфографии более полно передает авторский замысел и «торжество белой идеи».

Сборник стихов «Лебединый стан» можно отнести к упомянутому выше явлению циклизации на уровне книги стихов, характерному для поэзии первой половины XX в.

М.И. Цветаева как никто другой понимала суть «белого движения». Её творчество, относящееся к 1917–1921 гг., проникнуто белой идеей. И прежде всего тема белогвардейского движения присутствует в книге-цикле «Лебединый стан»: «За 1917–1922 г. у меня получилась целая книга так называемых гражданских (добровольческих стихов) <...> Писала ли я книгу? Нет. Получилась книга. Для торжества белой идеи? Нет. Но белая идея, в них, торжествует...»¹⁴⁹.

Рассматривая лирический цикл «Лебединый стан», необходимо сказать о важном месте датировок в поэтическом мире произведения. «В одних [датах] отражается историческое время, датировки содержат указания на важные события в жизни страны, в других – находит воплощение онтологическое время, широко представлен церковный календарь, в некоторых отражаются события личной жизни»¹⁵⁰ – отмечает И.Э. Карлы.

Во многом творческий метод М. Цветаевой в раскрытии темы белого движения предвосхищает гуманистический пафос, которым будут полны два самых известных произведения М.А. Булгакова о белогвардейцах – «Белая гвардия» и «Дни Турбинных».

¹⁴⁸ См.: Цветаева М. Лебединый стан: Стихи 1917 – 1921 гг. / подг. текста Г.П. Струве. Вступ. ст. Ю.П. Иваска. – Мюнхен: Einheit, 1957. – С. 3.

¹⁴⁹ Цветаева М. Книги стихов. – М.: Эллис Лак 2000, 2004. – С. 767.

¹⁵⁰ Карлы И.Э. Датировка в лирике: типология и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2010. – С. 13.

Эти стихи представлены как своеобразная поэтическая хроника белого движения. Цветаева стала едва ли не единственным летописцем истории белой гвардии, как в России, так и за границей в эмигрантской среде. Стихотворения, которыми начинается «Лебединый стан», отражают стремительную смену тональности творчества М.И. Цветаевой. Рубежом для нее стал октябрь 1917 г., когда С.Я. Эфрон после участия в октябрьских боях, отбыл в формирующуюся на Дону добровольческую армию. Книга-цикл Цветаевой восстанавливает историческую связь времен, где критериями оценки становятся этика, вера, верность долгу и чести:

И кто-то, упав на карту,

Не спит во сне.

Повеяло Бонапартом

В моей стране. [М. Цветаева, 2004, с. 357]

Открывается книга посланием к С.Я. Эфрону: «На кортике своем: Марина...» [М. Цветаева, 2004, с. 353]. Стихотворение выбивается из общей хронологической канвы, т.к. оно написано в 1918 г., т.е. позже стихотворений, которые вошли в раздел 1917 г.

Развитие событий «Лебединого стана» происходит по тематико-хронологическому принципу, где пять разделов книги соответствуют пяти годам: «1917», «1918», «1919», «1920», «1921». От года к году, от стихотворения к стихотворению меняется тональность белогвардейской темы. Наиболее героически и восторженно она звучит в разделе «1917».

В датировках большинства стихотворений цикла значатся церковные праздники, в частности, в стихотворениях 1917–1919 гг. преобладают пасхальные дни («первый день Пасхи»). Именно в «пасхальных» текстах отражена мысль о белогвардейцах как о воинстве божьем.

Первое стихотворение раздела «1917» дает установку всему циклу – отрицание революционных войск, революционного правительства, самой революции:

И проходят – цвета пепла и песка –

Революционные войска...

Нету лиц у них и нет имен, –

Песен нету! [М. Цветаева, 2004, с. 354]

Самым важным представляется отсутствие песен у красной России. А для Цветаевой самым важным в творчестве и в жизни было «вслушиванье», песенное, музыкальное начало.

И, напротив, белогвардейцы:

Бури-вьюги, вихри-ветры вас взлелеяли,

А останетесь вы в песне – белы-лебеди. [М. Цветаева, 2004, с. 374]

Намеренно облегченная, простая лексика, рубленая, похожая на речевки и марши речь «красной» темы и фольклорная, стилизованная лексика, напевная, протяжная, песенная речь – «белой» темы позволяют разделить эти две темы, обозначить авторскую позицию.

Стихотворение «Царю – на Пасху» [М. Цветаева, 2004, с. 354] представляет собой стилизацию народной частушки:

Настежь, настежь,

Царские врата!

Сгасла, схлынула чернота.

Чистым жаром

Горит алтарь.

- Христос Воскресе,

Вчерашний царь!

Стилизации способствует полиметрия, выраженная в смене разностопных хорей и ямба.

Книга-цикл «Лебединый стан» построен по принципу контекстуальной обусловленности каждого конкретного стихотворения внутри цикла. Структурные особенности цикла как жанра важны для Цветаевой, т.к. образуют замкнутый круг бытия произведения: циклизация является

«излюбленным структурным принципом организации лирического материала»¹⁵¹ для поэта.

Первый раздел цикла конкретно-исторические события уводит на второй план, центральным делая мифологизацию белого движения, становясь «основой для осмысления бытия с онтологической точки зрения»¹⁵².

Первые 8 стихотворений первой части написаны до Октябрьской революции и являются отголосками постфевральских событий. В них четко прослеживается традиционная романтическая антитеза «поэт – толпа», трансформировавшаяся у Цветаевой в «поэт – чернь». В связи с этой оппозицией важным для книги «Лебединый стан» является противопоставление белого и черного цветов:

Белизна – угроза Черноте.

Белый храм грозит гробам и грому.

Белый праведник грозит Содому

Не мечом – а лилией в щите! [М. Цветаева, 2004, с. 369]

Как видно из приведенного примера, антитезой белому в основном выступает черный: «Белая гвардия» – «черное дуло», «лебеди» – «вороны», «Белое тело его – ворон клевал». В стихотворении «*Кровных коней запрягайте в дровни!*» (Москва, 9 марта 1918 г. Первый день весны) Цветаевой найдена точная формула, выражающая нужную ей оппозицию:

Раб худородный увидит – Расу:

Черная кость – белую кость. [М. Цветаева, 2004, с. 363]

Наиболее мощно тема белого движения звучит в разделе «1918», особенно в триптихе «Дон». Здесь отчетливо видна антитеза белое – черное. Со свойственным Цветаевой романтическим пафосом здесь прописана высокая миссия Белой гвардии:

Белая гвардия, путь твой высок:

¹⁵¹ Коркина Е.Б. Трилогия Цветаевой // Марина Цветаева. Симпозиум, посвященный столетию со дня рождения. – Нортфилд, Вермонт, 1992. – С. 111.

¹⁵² Карлы И.Э. Указ. соч. – С. 13.

Черному дулу – грудь и висок.

Божье да белое твоё дело:

Белое тело твоё – в песок. [М. Цветаева, 2004, с. 363]

Апогеем истории белого движения – разгром на Дону – в творчестве Цветаевой стало стихотворение 27 июня 1918 г. *«Белогвардейцы! Гордые узел...»*:

Белогвардейцы! Белые звезды!

С неба не выскрести!

Белогвардейцы! Черные гвозди

В ребра Антихристу. [М. Цветаева, 2004, с. 370]

Стихотворения «Лебединого стана» пронизаны страданием за погибающую белую Россию, за царя, добровольцев и жалостью к умирающим врагам:

И рыщет ветер, рыщет по степи:

– Россия! – Мученица! – С миром спи! [М. Цветаева, 2004, с. 364]

В цикле «Лебединый стан» черный и красный цвета дополняют друг друга. Миру лирического героя (белому) противостоит красно-черный мир смерти:

Колыбель, овеянная красным!

Колыбель, качаемая чернью. [М. Цветаева, 2004, с. 372]

Модернистская инверсия уступает место общечеловеческим представлениям о цветообозначении. Все три цвета объединяются в цикле, становясь показателями смерти.

Одно из последних стихотворений «Лебединого стана» – *«Ох, грибок ты мой, грибочек, белый груздь...»* – описывает величайшую национальную трагедию – братоубийственную гражданскую войну:

Белым был – красным стал:

Кровь обагрила.

Красным был – белый тал:

Смерть побелила. [М. Цветаева, 2004, с. 386]

Это стихотворение – дань памяти всем погибшим – и белым, и красным. «Это единственное стихотворение раздела, в датировку которого вынесен церковный праздник. Ссылка на Рождество дано у Цветаевой в квадратных скобках, словно само время вытесняет церковный календарь... Стихотворение словно вступает в переключку с пасхальными текстами первого раздела»¹⁵³.

Таким образом, повесть о белой гвардии, начатая в 1917 г. в героико-восторженным тоне, эволюционирует, становясь плачем, причитанием, отходной молитвой в 1920–1921 гг.

Раздел книги, «озаглавленный “1920 г.”», организован на основе иных принципов... Здесь о войне написано как о свершившемся событии, время требует теперь не воина, а Поэта, того, кто воплотит в слове все пережитое»¹⁵⁴.

В 1920 г. в стихах Цветаевой появился мотив равенства всех людей перед Богом, все равны в смертный час. В этих стихах звучит мысль, близкая духу и творчеству Анастасии Цветаевой: страдание, «многие печали» дают право на искупление грехов и «воскресение мертвых».

М. Цветаева мастерски моделирует языковой мир книги, вплетая скрытые и явные реминисценции в текст: фольклорные песни, причитания, молитвы, исторические песни, отсылки к «Слову о полку Игореве», а также лозунги 20-х годов.

Два стихотворения цикла, отсылающих читателя к «Слову о полку Игореве...»: «Буду выпрашивать воды широкого Дона...» и «Плач Ярославны».

Стилизация первого названного стихотворения очевидна и несомненная, хотя и значительно переработана автором в белогвардейском

¹⁵³ Карлы И.Э. Указ. соч. – С. 14.

¹⁵⁴ Там же.

ключе: «Белый поход, ты нашел своего летописца» [М. Цветаева, 2004, с. 386].

«Буду выпрашивать воды широкого Дона...» [I, с. 572] является трансформацией плача Ярославны «Слова о полку Игореве». В этом стихотворении более явно, чем в «Плаче Ярославны», выражено отражение современных событий (Перекоп, белое движение и т.п.), хотя по своей форме и стилю оно ближе к древнерусскому тексту «Слова...»:

Буду выпрашивать воды широкого Дона,
Буду выпрашивать волны турецкого моря,
Смуглое солнце, что в каждом бою им светило,
Гулкие выси, где ворон, насытившись, дремлет.

Пятистопный трехсложник с усеченной пятой стопой создает ощущение протяжной грустной песни-плача, чем также способствуют ассонансы с повторением звуков *у, ю, ы, и*.

«Плач Ярославны», на наш взгляд, является одним из лучших стихотворений, стилизованных под древнерусский жанр плача, генетически связанный с плачем Ярославны из «Слова о полку Игореве».

Плач является одним из древнейших литературных жанров, характеризующийся лирико-драматической импровизацией на темы несчастий, смерти и т.п.

«“Плач Ярославны” – это и плач, и заклинание, и оборотничество волшебной сказки: Ярославна кукушкой кукует на Дунае и хочет полететь на Каялу...»¹⁵⁵.

Цветаева отказывается от символического образа одинокой кукушки, но опирается на древнерусский текст. Рассчитывает на ассоциации читателя:

Вопль стародавний,
Плач Ярославны –

¹⁵⁵ Слово о полку Игореве: древнерусский текст и пер. Коммент. Летописн. Повести о походе Игоря. – Тверь: Научная книга, 2009. – С. 19.

Слышите? [М. Цветаева, 2004, с. 387]

У Цветаевой вместе с князем Игорем погибает и сама Русь, Ярославна соединяет Русь и Игоря (белогвардейца), который в отличие от древнерусского не вернется домой:

Кончена Русь!

Игорь мой! Русь!

Игорь!

Центральная часть триптиха «Плач Ярославны» наиболее выразительна и трагична:

Лжет летописец, что Игорь опять в дом свой

Солнцем взошел – обманул нас Баян льстивый.

Знаешь конец? Там, где Дон и Донец – плещут

Пал меж знамен Игорь на сон вечный.

Белое тело его – ворон клевал.

Белое дело его – ветер сказал. [М. Цветаева, 2004, с. 388]

Плач Ярославны у Цветаевой из древнерусского личного плача-заклинания трансформировался в плач всех женщин (поэт проявляет то, что было заложено в образе) – боль и тоску всех жен, сестер и матерей белогвардейцев, погибших в сражении на Дону.

«Плач Ярославны» и раздел «1920» заканчивается строками: «Кончен // Белый поход» [М. Цветаева, 2004, с. 389].

В разделе «1921» всего лишь одно стихотворение с подписью «Москва, 31 русск <ого> декабря 1920 г.» – «С Новым годом, Лебединый стан!». Это трагический финал всей истории и книги-цикла «Лебединый стан». Оно снова отсылает читателя к «Слову о полку Игореве» и к песенной традиции (рефрен, песенный повтор «за морем, за синим», особая напевность, обусловленная звукописью и графическими – романсовыми – паузами-тире):

Приклонись к земле – и вся земля

Песнею заздравной.

Это, Игорь, – Русь через моря

Плачет Ярославной.

Томным стоном утомляет грусть:

– Брат мой! – Князь мой! – Сын мой!

– С Новым годом, молодая Русь

За морем, за синим! [М. Цветаева, 2004, с. 389]

«Последнее стихотворение датировано “Москва, 31 русск. декабря 1920 г.”, с принципиальным указанием на принадлежность старому летоисчислению. Так, в финале звучит надежда на обретение утраченной гармонии и возвращение к истокам»¹⁵⁶ – отмечает И.Э. Карлы.

Вопрос дальнейшей судьбы России не получает ответа на страницах книги «Лебединый стан».

Поэтический текст «Лебединого стана» сконструирован М.И. Цветаевой как мозаика времен, вобравшая в себя другие тексты, ассоциации, события XII, XVIII, XIX вв. Связь временных пластов, основанная на исторических и литературных реминисценциях, оценка происходящего – с позиций нравственности, авторские ассоциации и интерпретации, ставшие в тексте частью событий, помогают создать многогранную целостную реальность белого движения. Поэтические произведения Цветаевой о белогвардейцах становятся таким образом живым отголоском истории. Таким образом, «Лебединый стан» М.И. Цветаевой – это книга стихов, содержащая летопись гражданской войны и универсальную концепцию бытия.

¹⁵⁶ Карлы И.Э. Указ. соч. – С. 14.

Песенки из пьесы «Ученик»

Суть и смысл любой трагедии – в двойственности мироустройства, в трагическом противостоянии смертного и божественного миров. Возвышенная, высокая позиция божественной сферы – любви – противопоставлена смертному, слабому миру – предательству. Такая оппозиция свойственна романтической поэзии, не признающей полутонов и полумер. И тема любовной трагедии в лирическом бытии занимает центральное место, в том числе в творчестве М. Цветаевой. «Цветаева – это кардинальная постановка вопроса: "голос правды небесной / против правды земной"¹⁵⁷, – как говорил о поэте И. Бродский.

Стихотворение Цветаевой *«Вчера еще в глаза глядел...»* [I, с. 546] имеет четкую авторскую датировку – 14 июня 1920 г. Оно входит в цикл «Песенки из пьесы «Ученик» (пьеса утрачена) и обращено к князю Сергею Михайловичу Волконскому (внуку декабриста, театральному деятелю, критику, беллетристу). Посвящение – дружеский жест, проявление ученического уважения к учителю.

Прежде чем приступить к комментированию произведения, приведем небольшую цитату из беседы И. Броского с С. Волковым:

«СВ: Ну а это: "О вопль женщин всех времен: "Мой милый, что тебе я сделала?!" Это уж такой женский выкрик...

ИБ: Вы знаете – и да, и нет. Конечно, по содержанию – это женщина. Но по сути... По сути – это просто голос трагедии. (Кстати, муза трагедии – женского пола, как и все прочие музы.) Голос колоссального неблагополучия. Иов – мужчина или женщина? Цветаева – Иов в юбке»¹⁵⁸.

Трагедия двойственности бытия и быта – героини и антигероя – идеальной женщины и обычного мужчины – четко прослеживается не только в этом стихотворении Цветаевой, но и во многих других.

¹⁵⁷ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М.: Издательство «Независимая газета», 1998. – С. 44.

¹⁵⁸ Там же. – С. 46.

Вчера еще в глаза глядел,

А нынче – все косится в сторону...¹⁵⁹ – с первых строк Цветаевой обозначена оппозиция прямого взгляда и взгляда в сторону, прошлого и настоящего. Далее в стихотворении нагнетается напряженность противостояния лирической героини и антигероя, уничтожение женского персонажа, преклонение перед возлюбленным:

Я глупая, а ты умен,

Живой, а я остолбенелая.

В следующих двух строках лирическая героиня приравнивает себя ко всем женщинам, делая тем самым свою личную любовную трагедию – трагедией всеобщей:

О вопль женщин всех времен:

«Мой милый, что тебе я сделала?!»

Постоянным рефреном в стихотворении звучит этот вопрос «Мой милый, что тебе я сделала?», разрешаясь в финале ответом: «– За все, за все меня прости, / Мой милый, – что тебе я сделала!». И действительно этот повторяющийся риторический вопрос превращает стихотворение в песню, в лирико-музыкальное произведение, написанное в куплетно-припевной форме.

Далее лирическая героиня утверждает априорность божественной сферы любви:

Не мать, а мачеха – Любовь:

Не ждите ни суда, ни милости.

В любви для героини нет ни виновных, ни правых, любовь отменяет условности, отменяет необходимость суда и уж тем более – помилования.

¹⁵⁹ Здесь и далее стихотворение цитируется по изданию: Цветаева М.И. Избранное. – М. Изд-во ЭКСМО, 2003. – С. 139–140.

А вот следующее четверостишие нивелирует всю напряженность любовной трагедии (особенно в свете событий, произошедших в жизни самой Цветаевой):

Увозят милых корабли,
Уводит их *дорога белая...*

И стон стоит вдоль всей земли:

«Мой милый, что тебе я сделала?»

Сквозь любовную трагедию проглядывает национальная трагедия – гражданская война, белогвардейское движение, в которое вступил муж Цветаевой – С.Я. Эфрон. И, опираясь на сказанное, можно предположить, что лирическая героиня переживает не столько предательство любимого, сколько великую трагедию русских женщин, всего русского народа, отсюда и вопль: «Мой милый, что тебе я сделала?».

В автобиографичности этого стихотворения сложно усомниться, так же как и в его двуплановости. В следующем четверостишии автор снова вводит в текст любовную трагедию, интригу:

Вчера еще – в ногах лежал!
Равнял с Китайскою державою!
Враз обе рученьки разжал,—
Жизнь выпала – копейкой ржавою!

Здесь уместным становится образ Иова – безвинно страдающего ветхозаветного персонажа. На героиню стихотворения – «Иова в юбке» – в одночасье наваливаются беды и горести – она не нужна любимому, возможно, он ей изменил, бытийная трагедия, о которой мы говорили выше. Все это превращает жизнь героини в «копейку ржавую».

Человеку очень трудно отказаться от целесообразности всего происходящего с ним и, значит, трудно понять безвинное страдание, по крайней мере, в отношениях с любимым.

Но здесь же мы читаем и другое:

Детоубийцей на суду

Стою – немилая, несмелая.

Я и в аду тебе скажу:

«Мой милый, что тебе я сделала?»

20 февраля 1920 г. в Кунцевском приюте умерла дочь М.И. Цветаевой – Ирина. Можно с уверенностью сказать, что это четверостишие относится именно к этому страшному событию – смерти от голода трехлетнего ребенка. Цветаева до конца своей жизни не могла себе простить того, что не забрала из приюта девочку:

Спрошу я стул, спрошу кровать:

«За что, за что терплю и бедствую?»

Здесь снова звучит мотив безвинного страдания, которое не суждено понять героине.

Следующее четверостишие возвращает читателя ко второму плану стихотворения, где лирическая героиня – не покинутая ради другой, а оставленная ради идеи, оставленная в полном одиночестве и неведении женщина:

Жить приучил в самом огне,

Сам бросил – в степь заледенелую!

Далее звучит иной голос героини, более зрелой, мудрой, сивиллы, а не безвинно страдающей любовницы:

Всё ведаю – не прекословь!

Вновь зрячая – уж не любовница!

Где отступается Любовь,

Там подступает Смерть-садовница.

Вновь анализируя факты биографии Цветаевой, можно сделать предположение, что здесь идет речь о пропавшем без вести С.Я. Эфроне, который в это время был в добровольческой армии. Только в июле 1921 г. Цветаева узнает, что ее муж жив и находится в Константинополе.

Таким образом, любовная трагедия, традиционная для романтической поэзии, здесь превращается в трагедию надличностную – не только и не

столько любовную, сколько национальную: герой покидает свою возлюбленную не ради другой, а ради непонятной и бессмысленной белой идеи, ради заведомо побежденной армии. Отсюда «воплъ женщин всей земли»: «Мой милый, что тебе я сделала?».

У Цветаевой любовная трагедия становится трагедией человечества. Цветаева целиком и полностью предана миру горнему – всепрощающей и очищающей любви. Лирическая героиня стихотворения Цветаевой обречена на вечные муки неизвестности на этом свете. Цветаевская женщина загнана в угол необратимостью настоящего и невозможностью возвращения в прекрасное прошлое.

Это стихотворение является песней по своей сути: невероятная мелодичность, рефрен, повторы, аллитерация. Метр стихотворения – четырехстопный ямб с перекрестной рифмой.

Песенное начало в лирике М.И. Цветаевой 1922–1925 гг.

Период 1922–1925 гг. является периодом эмиграции – Цветаева сначала уезжает в Берлин, затем в Чехию. Чешский период творчества Цветаевой является едва ли не самым продуктивным, в том числе в плане опубликования произведений. В это время создаются такие шедевры, как стихи и письма, обращенные к Б.Л. Пастернаку. М. Цветаева постепенно уходит от фольклорной темы, обращаясь к мировой мифологии, теме кочевья, изгнанничества, эмиграции, её стихи приобретают всё большую лиричность.

Обратимся к стихотворению М.И. Цветаевой «Хвала времени» [II, с. 197], написанному в 1923 г. Цветаева в стихах, очерках, дневниковых заметках часто размышляет о времени, в том числе потому, что всегда чувствовала себя вне времени («Время! Я тебя миную»).

Это стихотворение можно с легкостью отнести к песенной лирике – из-за постоянного вариативного рефрена «Время! Я не поспеваю...» и четкого

ритма четырехстопного хоря с пиррихием на второй стопе («Блудною...», «Беженская...»).

Стихотворение начинается с того, что лирическая героиня не может поспеть за временем: «Время! Я не поспеваю...». Следующие две строфы демонстрируют недоверие лирической героини ко Времени: «Время, ты меня обманешь...». В третьей строфе героиня констатирует: «Время, – ты меня предашь...». А заканчивается стихотворение торжеством лирической героини над временем: «Время! Я тебя миную», выпадением героини из условностей категории «время».

В стихотворении 5 строф, или 20 строк и одна усеченная – «Следования!..». Ударение в первой стопе присутствует в 19 строках; во второй – в 6; в третьей – в 11 стихах; в четвертой – во всех двадцати полных строках. Кроме основного явного ритма в стихотворении присутствует внутренний ритм, названный М.М. Гаспаровым, *рамочным*, что делает стихотворение более напевным и мелодичным.

Цикл «Скифские» (1923)

Обратимся к небольшому лирическому циклу «Скифские» М.И. Цветаевой, состоящему из трех стихотворений.

Заглавие цикла («Скифские») настраивает читателя на произведения песенного жанра (скифские песни), объединенные общностью темы скифской культуры, кочевья, воинственности. Не случаен такой выбор мотивов: в 1923 г. Марина Ивановна эмигрировала в Чехию и стихи эти под общим заглавием «Стихи к Вам» она посвятила и послала Б.Л. Пастернаку с письмом от 9 апреля 1923 г.

В триптихе «Скифские» повествование разворачивается от трех разных персонажей – воина-скифа (а возможно, и всего скифского народа) в первом стихотворении, матери – в «Колыбельной», и скифской женщины, возможно, колдуньи или жрицы Иштар – в третьем.

Первое стихотворение цикла «*Из недр и на ветвь – рысями...*» является примером лирики песенного жанра, написанного логаядом¹⁶⁰.

Е.Г. Эткинд отмечает, что логаядическая строфа Цветаевой строится на жёсткой метрической заданности, имеющей характер неукоснительного закона¹⁶¹. А.Г. Степанов подтверждает эту мысль: «Строфическое новаторство Цветаевой... заключается в создании новой строфической модели, в основе которой – предельно конфликтная ситуация...»¹⁶².

На первом и наиболее явно видимом плане выступает «эпический бег Скифии» – на наш взгляд, очевидная метафора эмиграции самой Цветаевой и адресата стихов Пастернака. И второй смысловой пласт – письма и *невстречи* Марины Ивановны и Бориса Леонидовича:

Гусиным пером писаны? (письма)

...

Сосед, не спеши! Нечего

Спешить, коли вёрст – тысячи. (Расстояния, разъединяющие Цветаеву с Пастернаком).

Разменной стрелой встречною

*Когда-нибудь там – сплшемся!*¹⁶³ (Снова письма, летящие к адресатам через многие версты).

Выделив два основных мотива в стихотворении, перейдем к его структуре, как к образцу песенного жанра.

«Слово логаяд по-гречески означает «проза-песня»... Выражалась эта «прозаизация» в том, что обычные стихи состояли из однородных стоп, а логаяды – из разнородных стоп, но в твердой постоянной

¹⁶⁰ Логаяд – основная форма античной песенной лирики, а также хоровых партий в трагедии.

¹⁶¹ Эткинд Е.Г. Строфика Цветаевой. Логаядическая метрика и строфы // Там, внутри: О русской поэзии XX века. – СПб., 1996. – С. 371–391.

¹⁶² Степанов А.Г. Об одной строфической модели у И. Бродского («Муха») // Литературный текст: проблемы и методы исследования / «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. V. – С. 160.

¹⁶³ Цветаева М. Книги стихов. – М.: Эллис Лак 2000, 2004. – С. 587.

последовательности: например, два хорея, дактиль и еще два хорея... В стихе такого рода метр, т.е. упорядоченное чередование сильных и слабых мест, налицо, но уловить его труднее, потому что периодичность этого чередования больше...»¹⁶⁴, – считает М.М. Гаспаров.

Стихотворение имеет следующую строфическую схему:

— — ' | — — — ' | ' — —
— — ' | — — — ' | ' — —

На схеме видно характерное для логоэда сочетание нескольких размеров – двусложного ямба и трехсложных анапеста и дактиля. Такое сочетание метров придает стихам песенный характер. А наличие синтаксических повторов («Из недр и на ветвь – рысями! Из недр и на ветр – свистами!»), тире, выделяющие важные смысловые моменты, делящие текст, как в тексте романса, на (музыкальные) фразы, придают стихотворению звучание героической песни, гимна Скифии.

Далее рассмотрим второе стихотворение цикла – «Колыбельная».

В литературе первой половины XX в., равно как и в творчестве М.И. Цветаевой, жанр колыбельной (песни) занимает особое место. Колыбельная, как правило, имеет определенную целевую аудиторию – дети и ряд характерных только для нее особенностей (колыбельная – наиболее мелодичная форма песни, отличается особым мелодическим рисунком – монотонным и замкнутым, формульностью, словами-попевками («баю-бай», «баюшки» и др.)).

«Колыбельные песни – один из древних жанров неигрового детского фольклора... В них важно не столько содержание, которое ребенок еще не может понимать, сколько спокойная, мерная, ласкающая слух мелодия. Часто

¹⁶⁴ Гаспаров М.М. Русские стихи 1890–1925 гг. в комментариях. – Режим доступа: http://philologos.narod.ru/mlgaspar/gasp_rverse.htm#409.

эти песни заключали в себе магические (заклинательные) элементы»¹⁶⁵.

Традиционным для колыбельных песен является двусложник – хорей.

Романтически настроенная Цветаева, конечно же, сохранила в своей колыбельной песне элементы заговора-оберега в припевах:

Дыши да не дунь,
Гляди да не глянь.
Волынь-криволунь,
Хвалынь-колывань.¹⁶⁶

Скифская колыбельная песня Цветаевой значительно отличается от любой другой колыбельной (даже литературной):

<i>Колыбельная песня Асе (1910-е)</i>	<i>Колыбельная (1923)</i>
Спи, царевна! Уж в долине	Как по синей по степи
Колокол затих,	Да из звездного ковша
Уж коснулся сумрак синий	Да на лоб тебе да...
Башмачков твоих.	– Спи,
	Синь подушками глуша.

Зачины этих двух колыбельных песен значительно различаются по своему настроению. Как отмечалось выше, в этом стихотворении цикла перед читателем возникает образ скифской женщины, матери, баюкающей своего ребенка.

В стилистическом плане интересен троекратный синтаксический повтор: «Синь подушками глуша», «Шаг подушками глуша», «Смерть подушками глуша». Здесь мы видим градацию, не характерную для детских песен, но оправданную общим настроением и темой цикла. И, наконец, по своему метрическому строю «Колыбельная» типична – написана трехстопным хореем.

¹⁶⁵ Тверской детский фольклор / сост. Л.В. Брадис, В.Г. Шомина. – Тверь: Твер. обл. гос. Дом народного творчества, 2001. – С. 8.

¹⁶⁶ Цветаева М. Книги стихов. – М.: Эллис Лак 2000, 2004. – С. 588.

И последнее стихотворение цикла «От стрел и от чар». Изначально стихотворение называлось «Богиня Иштар» (в письме к Б.Л. Пастернаку). Сама Цветаева по поводу Иштар, не характерной для скифов, пишет, что она – богиня «Луны и Войны. Ее, по словам Персов, чтили Скифы»¹⁶⁷.

По своей форме стихотворение имеет вид песни-заклинания некой скифской колдуньи, в которой она просит богиню Иштар защитить ее народ от врагов и бедствий. Такому впечатлению способствует синтаксическое построение «куплетов» и коротких «припевов», как и в предыдущих двух стихотворениях Цветаева использует синтаксические повторы («Храни мой шатер», «Храни мой колчан», «Храни мой костер», «Храни мой котел»), а также обращение к божеству («Богиня Иштар»).

Метрический рисунок последнего стихотворения цикла довольно интересен, так как в нем Цветаева использует полиметрию и каталитический амфибрахий. Итак, в «куплетах» видим следующую схему:

— — ' — | — — '
— — ' — | — — '

Из схемы видно, что клаузула усечена, что придает стиху большую динамичность. В «припевах» – обычный хорей:

— ' — | — ' —
— ' — | — ' —

Следовательно, полиметрия выражена в стихотворении посредством чередования каталитического амфибрахия и хорей.

Одной из особенностей «песенно-музыкальной» лирики начала XX в. является стремление к циклизации. Циклообразующие связи, такие, как жанровая общность, которая вынесена в заглавие («Скифские» (песни)); лирический сюжет («быт и бытие» скифов); принцип ассоциативных связей (скифы, кочевье, эмиграция, разлука) обусловлены единством жанровых установок.

¹⁶⁷ Цветаева М., Пастернак Б. Души начинают видеть. – М.: Вагриус, 2004. – С. 59.

Стихотворения, обращенные к Б.Л. Пастернаку

Обратимся к стихам, посвященным Б.Л. Пастернаку (поэту, пианисту), третьему значимому музыканту в жизни обеих Цветаевых. Эпистолярная дружба завязалась у них в 1922 г. Цикл «Провода» был создан в самом апогее переписки поэтов.

Стихотворения цикла изобилуют образами греческой мифологии – Ариадна и Тезей, Федра и Ипполит, Эвридика и Орфей, Аид. Эти персонажи настраивают читателя на трагедию. Герои античных трагедий в этом цикле выступают как символы, отголоски лирического «я», переплетаясь с событиями, современными Цветаевой.

Первое стихотворение цикла «Провода» *«Вереницею певчих свай...»* [II, с. 174–175] написано в 1923 г. по случаю первого «разминовения» Цветаевой и Пастернака в Берлине:

По аллее

Вздохов – проволокой к столбу –

Телеграфное: лю – ю – блю...

Выше, выше – и сли – лись

В Ариаднино: ве – ер – нись... [II, с. 174]

Здесь заметно четкое «пропевание» слов при помощи удвоения гласных и разделяющих тире (именно так выглядит текст романа, записанный под нотами).

Разделение на слоги и удлинение слов «лю – ю – блю», «про – о – щай», «ве – ер – нись» – это звукоподражание: тем самым автор создает ощущение гудения телеграфных проводов и одновременно крик человека вслед кому-либо. Этот прием придает звуковой ткани текста заунывность, затихание, заклинание. Убывание громкости смоделировано многоточиями и незавершенностью последнего слова стихотворения не у –.

Последующие стихотворения цикла продолжают тематику проводов, расстояний и разрыва и трагическую направленность первого стихотворения.

Ту же тенденцию можно проследить в стихотворении «*Рас – стояние: версты, мили...*», написанном 24 марта 1925 г.:

Рас – стояние: версты, мили...

Нас рас – ставили, рас – садили... [II, с. 258–259]

Здесь видно столь же четкое следование традиции записывать текст романса, разделяя слова знаками тире в соответствии с музыкальными фразами.

Основой, доминантой поэтического образа становится приставка рас-, символизирующая собой не только расстояния и расставания, но своеобразную «песню невстречи».

Все это стихотворение строится на удивительном единстве звукообраза. Звучание приобретает общность со смыслом поэтического контекста:

Не рассорили – рассорили,

Расслоили... Стена да ров.

Расселили нас, как орлов –

Заговорщиков...

Цветаева упраздняет право языка на случайные орфоэпические совпадения, делая все совпадения обязательным, конвенциональными. В результате такого кропотливого труда Цветаева проникает в поэтику Пастернака, подчеркивая связь и противоположность двух поэтических систем.

К Пастернаку обращены также стихи Цветаевой «Строительница струн, приструню и эту...», «Двое», «Письмо», «Русской ржи от меня поклон...».

Песенное начало в лирике М.И. Цветаевой 1926–1941 гг.

Период с 1926 г. по 1941 г. – это пора творческой зрелости М.И. Цветаевой. Выделяя одну из характерных особенностей творчества того периода, В. Маслова подчеркивает, что «зрелая Цветаева – это

пульсирующий, внезапно обрывающийся ритм, отрывистые фразы, телеграфная лаконичность, отказ от традиционной ритмомелодики»¹⁶⁸.

Однако 1926–1930 гг. отмечены «обмелением поэтического русла». В это время Цветаева практически не пишет стихов. В июле 1927 г. она готовит, по ее словам, последнюю книгу лирики «После России».

М.Д. Шевеленко пишет, что «...хотя ее поэтическое творчество не прерывалось, а чистая лирика в начале 1930-х годов вновь вернулась в него, прежняя лирическая линия уже никогда не продолжилась. Из динамической хроники внутренних переживаний и философских настроений лирика Цветаевой превратилась в 1930-е годы в инструмент фиксации устойчивых состояний и мировоззренческих констант»¹⁶⁹.

Песенная ориентация стихотворения «Тоска по родине...»

Тоска по родине! Давно
Разоблаченная морока!
Мне совершенно все равно —
Где совершенно одинокой

Быть... [II, с. 315–316] – пишет М.И. Цветаева в 1934 г., находясь во Франции. На первый взгляд может показаться, что это стихотворение о том, как жизнь пуста и одинока вне России и как тяжелы и бессмысленны бесконечные ностальгические разговоры беспомощных растерянных изгнанников. Вполне вероятно, такие настроения имели место в среде эмигрантов...

Уже в первой строфе заметна песенная ориентация стихотворения, выраженная в звукописи:

о-а-о-о-и-е-а-о

¹⁶⁸ Маслова В. Марина Цветаева: Над временем и тяготением. – Минск: Экономипресс, 2000. – С. 91.

¹⁶⁹ Шевеленко М.Д. Указ. соч. – С. 304.

а-о-а-е-а-я-о-о-а

е-о-е-е-о-е-а-о

е-о-е-о-о-и-о-о.

Как видно из приведенной схемы, в тексте преобладают звуки «о», «е» и «а», что создает ощущение печальной протяжной песни.

У Цветаевой, как и у многих, кто писал, плодотворно работал в эмиграции (Бердяев, Шестов, Бунин, Ходасевич) проявляется свое, новое отношение к России – это освобождение от нее:

«Над сказочнейшим из сиротств

Вы смилостивились, казармы!» – одно из первых стихотворений, написанных Мариной Ивановной в Берлине. Для нее эмиграция – на первых порах – стала отдушиной, глотком свежего воздуха после России. Понимание эмиграции как освобождения от России было близко Цветаевой и именно с этой позиции, вероятно, и нужно читать ее «Тоску по родине».

Первая строфа – это глубинная установка – «мне совершенно все равно...». И искренность Цветаевой не подлежит сомнению. То же и с одиночеством, оно переживалось ею всегда, независимо от того, где она находилась, в какой стране. О людях, там и здесь, «людской среде» Цветаева написала без обозначения страны. Чужой дом и «кошелка базарная» – все так же, как было в России: известно, что быт ее там и здесь был ужасен, там были «голод, тиф, разруха», здесь – снова нищета да русские эмигранты, ожесточившиеся в борьбе за выживание, и название им одно – «людская среда». Не общество, не «мир державный», как у О.Э. Мандельштама, а простое и жуткое слово – среда.

И все же Цветаева назвала свои стихи «Тоска по родине». Это ее особое психологическое исследование, изучение понятия ностальгии. И она разбивает пункт за пунктом те положения, которые, вероятно, слышала много раз в эмигрантской среде.

Но почти в конце стихотворения, появляется неожиданная строка: «Душа, родившаяся – где-то» – душа, не человек. О родине человека Марины

Цветаевой все сказано, серый вненациональный быт в эмиграции и в России описан сполна, и поэт отдаляется от внешнего существования. Тогда возникает в тексте это слово – душа. И мысль переходит на другой уровень существования, туда, где пребывают не люди, а души. Смысл понятия «тоска по родине» становится совершенно другим – по родине души. Но отрицание связи с Россией-родиной усиливается в каждой новой строфе. В стихотворении ни разу не прозвучало слово Россия – ее нет, она нереальна и потому – не Россия, а край.

«Край меня не уберег» – эти слова пророческие, но пророчество сбудется позже, через годы, когда семья Цветаевой вернется в Россию. Край на самом деле не уберег сам себя. В нем ничего уже не осталось от России Цветаевой – это чужая страна. Родина осталась лишь в воспоминании: «Роднее бывшее всего».

Но последняя строфа все же развенчивает, дает намек на то, что Цветаева тоскует по России, символом которой для нее является рябина:

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,

И все – равно, и все – едино.

Но если по дороге – куст

Встает, особенно – рябина...

Как отмечает О.Г. Ревзина¹⁷⁰, рябина является языческим тотемным деревом и в христианской религии признаётся нечистым. Однако М. Цветаева чувствует связь с этим деревом (вспомнить хотя бы: «Красною кистью / Рябина зажглась...») как с источниками памяти о природном родстве человека и мира.

Данное стихотворение вряд ли можно отнести к песенному жанру, однако оно является значимым в творчестве М.И. Цветаевой, можно сказать, что оно – ключ к пониманию эмиграции, а, следовательно, и ключ к

¹⁷⁰ См. подробнее: Ревзина О.Г. Тема деревьев в поэзии М.Цветаевой / О.Г. Ревзина // Труды по знаковым системам. – Тарту. – 1982. – Вып. 576. – С. 141–148.

пониманию ее эмигрантской поэзии – после России. Песенная традиция прослеживается в напевности, создаваемой звуковым строем стихотворения, опорой на звуки «о», «е» и «а».

В этом разделе целесообразно рассмотреть последнее стихотворение М.И. Цветаевой «*Всё повторяю первый стих...*» [II, с. 369–370]: «Полемический характер этого цветаевского текста... очевиден... Тем не менее, на то, что это стихотворение, в том числе, обращено и к Тарковскому, указывает не только цитата из него, использованная в тексте дважды, но и биографический подтекст, вводимый в первые строки с помощью литературной аллюзии» «Все повторяю первый стих / И все переправляю слово...»¹⁷¹ – отмечает М. Боровикова.

Итак, полемика в с данным стихотворении происходит с двумя текстами: «Новогодняя баллада»¹⁷² А. Ахматовой и «Стол накрыт на шестерых...»¹⁷³ А. Тарковского.

Цитата «Я стол накрыл на шестерых...» отсылает сразу к обоим стихотворениям: «Стол накрыт на шестерых...» (А. Тарковский) и «Там шесть приборов стоят на столе...» (А. Ахматова). Сакральное число шесть у Цветаевой трансформируется в сакральное – семь: «Ты одного забыл – седьмого...». И кроме этого, в последней строфе Цветаева сталкивает парафразы из двух указанных стихотворений, отринув связи с ними:

...Никто: не брат, не сын, не муж,
Не друг — и все же укоряю...

Четырехстопный ямб, в отличие от названных стихов Ахматовой и Тарковского, явно создает ощущение песни-романса. Рефреном через всё стихотворение проходит цифра семь: «Ты одного забыл – седьмого...»,

¹⁷¹ Боровикова М. Цветаева и Ахматова (вокруг последнего стихотворения Марины Цветаевой) // Блоковский сборник XVI: Александр Блок и русская литература первой половины XX века. С. 145.

¹⁷² Ахматова А. Стихотворения и поэмы. / Сост., подготовка текста и примечания В. М. Жирмунского. — Л.: Сов писатель, 1976. — С. 46.

¹⁷³ Тарковский А.А. Стихи разных лет. – Москва: Современник, 1983. – С. 79.

«Седьмого позабыл – седьмую...», «Есть семеро – раз я на свете!..», «Сажусь незваная, седьмая...».

Цикл «Стихи к Чехии»

«Стихи к Чехии» – последний крупный лирический цикл Цветаевой. Возможно, стихотворения этого цикла не настолько музыкально и мелодичны, они скорее напоминают военные марши, как ее более ранняя лирика, но эти произведения являются важными для понимания творчества и личности поэта. Как отмечает, М.Д. Шевеленко, «в растоптанной историей Чехии она увидела себя, и последний яростный лирический взрыв осени 1938 – весны 1939 года был ответом надвинувшемуся на них обеих бессмысленному хаосу времени:

Не надо мне ни дыр

Ушных, ни вещей глаз.

На твой безумный мир

Ответ один – отказ.

(«Стихи к Чехии», II, 8; СП, 467)»¹⁷⁴.

Как указано в комментарии 7-томного Собрания сочинений М.И. Цветаевой: «Цикл создан в дни событий, развернувшихся в Чехословакии в сентябре 1938 г. и марте 1939 г. В результате соглашения <...> Судетская область была отторгнута от Чехословакии и поделена <...> В марте 1939 г. Германия оккупировала Чехословакию»¹⁷⁵.

Конечно же, эти события потрясли М. Цветаеву, потому что она бесконечно любила Чехию и, по ее словам, «хотела ее петь».

Однако вместо песни, у Цветаевой получился набат, в каждом стихотворении цикла, посвященном событиям сентября 1938 г., можно

¹⁷⁴ Шевеленко М.Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология—поэтика—идентичность автора в контексте эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 436.

¹⁷⁵ Цветаева М. Собр. соч. в 7 тт. – Т. 2: Стихотворения. Переводы. – М.: Эллис Лак, 1994. – С. 526.

рас слышать удары колокола или барабанный бой. Не раз отмеченная критиками и литературоведами многословность и стремление к градации в этих стихах выражена очень явно, например, на фоне рефрена стихотворения «Полон и просторен...» [II, с. 346–348]:

Триста лет неволи,
Двадцать лет *свободы*.

*Не бездольной, птичьей –
Божьей, человеческой...*

Этот лирический цикл – своеобразный итог творчества и жизни Цветаевой. В стихотворениях она вспоминает годы, прожитые в Чехии, воспринимая эту страну как родину своего сына. В этих произведениях она переосмысливает свое отношение к Германии, теперь уже не воспринимая ее как «родину своей души», но как тирана, беспощадного, кровожадного завоевателя. Во втором стихотворении цикла она даже проклинает оккупантов-немцев:

Прокляты – кто заняли
Тот смиренный рай...

Для лирической героини и для самой Цветаевой Чехия – Богемия становится горным краем, божественным раем на земле.

В последующих стихотворениях только усиливается ощущение барабанного боя, собирающего воинов Чехии на защиту своей родины, что достигается удивительной, беспрецедентной аллитерацией и эпифорой:

Лес мой, **кругом**,
Куст мой, **кругом**,
Дом мой, **кругом**,
Мой – этот дом.

Леса не сдам,
Дома не сдам,

Края не сдам,

Пяди не сдам! [II, с. 352]

Вторая часть цикла – о событиях марта 1939 г. – более напевна и трагична, нежели первая, и начинается она «Колыбельной». Образы этой колыбельной песни темные и страшные – пес-татарин, кривоногий гунн, пан Гитлер. Неприятие происходящего достигает здесь своего пика, барабанный бой, звавший на борьбу, стихает, уступая место заклинаниям, плачу.

Начинается песня с характерного песенного зачина:

В оны дни певала дрёма

По всем селам-деревням...

Однако вторая часть строфы убеждает реципиента в том, что дальше речь пойдет не о традиционной колыбельной песне. Структура рефрена колыбельной одинакова: спи, _____, не то _____ отдам:

- Спи, младенец! Не то злому

Псу-татарину отдам!

- Спи, германец! Не то гунну

Кривоногому отдам!

- Спи, богемец! Не то немцу,

Пану Гитлеру отдам!

Печальная колыбельная сменяется трагическим плачем-песней «*Пепелище*» [II, с. 354–355]. Это стихотворение состоит из 3 частей, каждая из которых представляет собой рондо: начинается и завершается часть одними и теми же строками все три раза, при этом обрамляя постепенно нарастающую градацию образа губителей Чехии. Напряженный, затрудненный ритм стихотворения, аллитерация, насильно перенесенные ударения создают ощущение прерывистости дыхания:

Налетевший на град Вацлава –

Так пожар пожирает траву...

В следующем стихотворении цикла «*Барабан*» [II, с. 356] снова зазвучал барабанный бой, набат:

По богемским городам,
Что бормочет барабан?
– Сдан – сдан – сдан
Край – без славы, край – без бою.
Лбы – под серую золою
Дум – дум – дум...
– Бум!
Бум!
Бум!

И в этом стихотворении барабан уже не сзывает своих воинов на защиту родины, а отбивает капитуляцию – без боя, без славы. Поэтому и барабан здесь *бормочет*, а не бьет.

И для полноты картины рассмотрим еще одно стихотворение цикла «*Взяли*» [II, с. 359]. Стихотворение полностью строится на анафоре «взяли»:

Взяли сахар и взяли клевер,
Взяли Запад и взяли Сервер,
Взяли улей и взяли стог,
Взяли Юг у нас и Восток.

Четкий, рубленный ритм стихотворения вновь возвращает читателя к военным маршам.

В стихотворениях цикла «*Стихи к Чехии*» Цветаева снова выступает своеобразным летописцем, освещающим факты происходящего со скрупулезностью и безжалостностью. Творческий метод претерпевает определенные изменения, особенно по сравнению с произведениями 1920-х гг.

Таким образом, прослеживая трансформации жанра песни в творчестве М.И. Цветаевой, можно прийти к выводу, что она постепенно от следования народным традициям, фольклорным образцам переключается на личностно-

лирические переживания, запечатление событий XX в. Лирическая героиня Цветаевой постепенно отбрасывает маски боярынь, принцесс, «каторжных цариц», становясь всё больше простой земной женщиной, свидетельницей «всего, что совершается дома».

2.4. Жанр романса в лирике М.И. Цветаевой

Романс – инструментальная пьеса напевного характера, а также лирическое стихотворение, не имеющее музыкального сопровождения, но построенное по той же системе интонационных приёмов, что и традиционные романсные тексты («Желание» В.П. Жуковского, сборник «Романсы без слов» П. Верлена, «Под вечер, осенью ненастной» А.С. Пушкина).

По мнению О.В. Соколова, «в романсе, значительно удаленном от народнопесенного первоисточка, испытавшем на себе влияние не только оперной, но и инструментальной музыки, особенно в гармонии и фактуре, тем не менее, часто сохраняются такие исконно песенные черты, как ладовая простота основных интонаций, периодичность музыкальных фраз, соответствующих стихам, или строфичность композиции. Таким образом, профессионально-художественная песня и романс – не разные жанры, но две разновидности одного жанра, а практически чаще даже различные тенденции или уклоны в его трактовке»¹⁷⁶.

Понятие и явление романса, представлявшего собой стихотворение на французском языке, положенное на музыку, в России появилось в середине XVIII в. Однако русский вариант романса назывался «российской песней». Но от песни романс отличается более богатой мелодией, большей связью текста и тональности музыки, значительной ролью инструментального сопровождения (в то время как песню часто исполняют и без него). К концу XVIII в. российская песня развивается и постепенно трансформируется в такие жанры вокально-инструментальной музыки как пасторальная идиллия, элегия, застольная, философская миниатюра, постепенно индивидуализируется содержание.

¹⁷⁶ Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: монография. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 1994. – С. 111.

На смену российской песне в начале XIX в. приходит «русская песня», наивысшего расцвета которая достигла в творчестве двух поэтов: А. Кольцова (например, «Ах ты, степь моя...») и Н. Цыганова («Не шей ты мне, матушка, красный сарафан...»). Также в первые десятилетия века появляются и другие трансформации российской песни – баллады на стихи В. Жуковского, элегии (элегические романсы) Е. Баратынского и Ф. Тютчева, гусарские песни Д. Давыдова и др. Особенно сильное влияние на русскую музыку XIX в. оказала поэзия А.С. Пушкина. Одна из самых выдающихся особенностей русского романса – это его выразительная и богатая, пластичная и гибкая мелодия.

В XX в. романс вновь обретает популярность, в том числе благодаря появлению граммофонов, превратившись больше в исполнительский вид искусства, чем композиторский и поэтический.

В творчестве советских композиторов романс появляется с середины 20-х годов XX в. Классическая камерно-вокальная форма получает развитие в музыке Н.Я. Мясковского, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича. Пишутся романсы на стихи А.С. Пушкина, А.А. Блока, М.И. Цветаевой, а также романсы в форме музыкальной пьесы. («Романс» Д.Д. Шостаковича из фильма «Овод»).

«На протяжении... второй половины XX века композиторы обращаются к романсовым традициям и интонациям в разных музыкальных направлениях... В кинематографе романс служит не только элементом стилизации под какую-либо эпоху («испанские» романсы Г. Гладкова «Собака на сене» и др.), обозначением определенного культурного слоя и общественных настроений («Белой акации гроздь душистые» В. Баснера, к/ф «Дни Турбиных», но и выражает лирическое состояние современных героев («Романс Рощина» Н. Богословского в к/ф «Разные судьбы», романсы М. Таривердиева в к/ф «Ирония судьбы» и др.). Музыка к театральным постановкам пишется с теми же целями. Наиболее запомнившиеся публике

театральные романсы – ”Ты меня на рассвете разбудишь” и ”Белый шиповник” А. Рыбникова / спектакль ”Юнона и Авось”»¹⁷⁷.

Романс, как и песня, является синтетическим жанром, в нем гармонично сочетаются поэзия и музыка. Музыка усиливает мелодичность стиха, также эмоциональное воздействие романса на человека.

Расцвет романса как синтетического музыкально-поэтического жанра начался во второй половине XVIII в. в Германии, Франции и России. Большое влияние на его развитие в XIX в. оказало творчество крупнейших поэтов: И.В. Гёте, Г. Гейне, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.А. Фета и др.

Как правило, содержание романса не выходит за пределы лирики; поэтический текст по традиции посвящен какому-либо переживанию, обычно любовному («В молчании ночи тайной...» А.А. Фет – С.В. Рахманинов). Соответственно, романс характеризуется только одним лирическим настроением. В связи с этим он или имеет, или подразумевает конкретного адресата, а значит – диалогичен по своей сути (А.Е. Варламов «Красный сарафан»). Наличие в произведении двух героев порождает одно из самых важных качеств романса – его интимность, камерность.

А.А. Боровская отмечает, что «жанр романса в русской лирике первой трети XX века, с одной стороны, сближается с лирическим стихотворением, а его жанровые постоянные признаки («я»-повествование, драматическая коллизия, формульность) становятся вариативными, с другой – синтетичность самой формы предполагает активное взаимопроникновение различных жанровых установок (элегии, миниатюры, послания и др.)»¹⁷⁸.

Искусствовед О.В. Соколов отмечает, что романс и песня схожи: «...в русской камерно-вокальной музыке песня развивалась параллельно и во взаимовлиянии с романсом, что ясно прослеживается, начиная с российской песни-романса XVIII – начала XIX вв., затем в творчестве классиков

¹⁷⁷ Орехова М. Русский романс в контексте художественной культуры XX века. – Режим доступа: <http://www.kovzel.ru/vchera-romans.html>.

¹⁷⁸ Боровская А.А. Указ. соч. – С. 33.

русского романса и, наконец, у современных композиторов («Песни» на стихи Бернса Г. Свиридова, «Тихие песни» и «Простые песни» В. Сильвестрова)»¹⁷⁹.

Но романс является синтетическим жанром в большей степени, нежели песня, так как создается в неотделимой связи музыки и стихотворного текста, как неделимое целое: «Романсовая трактовка опирается... на ритм стиха (в тесном смысле). Музыка чутко реагирует на эпизодические стопы; пиррихии или спондеи определяют «интонационную идею», например, в романсах «Я помню чудное мгновение» Глинки (пиррихии на различных местах) или «Нет, только тот, кто знал» Чайковского (начальный спондей)»¹⁸⁰. Нередко, стихотворный текст трансформируется в рамках музыки: «Музыкальные стопы нередко порождаются метрической структурой слов или синтагм... Романсовый уклон может менять и метрическую основу стиха. В романсе Чайковского «Нам звезды кроткие сияли» ямба Плещеева превращается в музыкальный амфибрахий, а в крайних частях романса Метнера «Цветок» ведущую роль играют хорей и тоже амфибрахий, реализация же пушкинского ямба происходит только в середине»¹⁸¹.

В романсе, таким образом, прослеживается одна характерная черта, отличающая его от песни, – активность встречного ритма. Так, романс предполагает многообразие ритмических контрастов: «Типичный прием – нарушение поэтических переносов (*enjambements*): например, настойчивые, напряженно-драматизирующие переносы в стихотворении «Ночь» Пушкина не сохранены ни у Рубинштейна, ни у Римского-Корсакова, ни у Метнера, ни у Касьянова... В принципе романсовый уклон жанра близок актерскому чтению стихов, а во многих случаях предполагает их трактовку, как прозы.

¹⁷⁹ Соколов О.В. Морфологическая система музыки... – С. 110–111.

¹⁸⁰ Соколов Указ. соч. – С. 112.

¹⁸¹ Там же.

Показательный пример – «На нивы желтые» Чайковского, где некоторые полустишья попадают даже в разные части музыкальной формы»¹⁸².

Особое значение и форму приобретает жанр романса в поэзии Серебряного века. По сравнению с песней роман является более сложным жанром, и предназначается для сольного исполнения. Характерными чертами романса являются драматизм и мелодраматизм содержания, эмоциональность формы.

Жанрообразующими в начале XX в. стали процессы лиризации и полифонии (например, стихотворение М. Цветаевой 1916 г. «У меня в Москве купола горят...»). «Многочисленные музыкальные жанровые аллюзии не только свидетельствуют о синтетичности как эстетической доминанте в литературе Серебряного века, но и открывают новые возможности жанрообразования»¹⁸³ – отмечает А.А. Боровская

Жанровыми разновидностями романса являются *баллада, баркарола, элегия*.

Основными чертами романса являются одно лирическое настроение, наличие конкретного адресата, диалогичность.

Марина Цветаева истоки своей поэзии видела в романсе: «... (Когда я потом, вынужденная необходимостью своей ритмики, стала разбивать слова на слога путем непривычного в стихах тире... я вдруг однажды глазами увидела те, младенчества своего, романсные тексты в сплошных законных тире – и почувствовала себя омытой: всей Музыкой от всякой «современности»: омытой, поддержанной, подтвержденной и узаконенной... Но, может быть, прав и Бальмонт, уккоризненно-восхищенно говоря мне: «Ты требуешь от стихов того, что может дать – только музыка!»). Романсы были те же книги, только с нотами. Под видом нот – книги»¹⁸⁴.

¹⁸² Там же.

¹⁸³ Боровская А.А. Указ. соч. – С. 33.

¹⁸⁴ Цветаева М. И. Господин мой время [Текст] / М. И. Цветаева. – М.: Вагриус, 2006. – С. 33–34.

Один из наиболее известных и красивых романсов, написанных во второй половине XX в. – это романс из кинофильма «Ирония судьбы» – *«Мне нравится, что Вы больны не мной...»* (1915) [I, с. 237], написанный на стихи М.И. Цветаевой.

Как известно, это стихотворение обращено к М.А. Минцу, мужу А.И. Цветаевой, и по праву считается жемчужиной любовной лирики М.И. Цветаевой, хотя оно и противоречит всем канонам женской любовной лирики (героиня говорит о своих чувствах открыто, всему миру):

Мне нравится, что Вы при мне
Спокойно обнимаете другую,
Не прочите мне в адовом огне
Гореть за то, что я не Вас целую.

Данной стихотворение относится к классическому примеру романса – в нем есть и диалогичность, и адресность, и лирическое настроение, и, кроме того, сюжетность. А также постоянный рефрен *«Мне нравится, что Вы больны не мной...»*, который в финале трансформируется в *«Спасибо Вам и сердцем и рукой... / За то, что Вы больны – увы – не мной...»*.

Строфически и по смыслу стихотворение делится на три части. В первой части лирическая героиня рассказывает о легкости отношений с тем, кто *«болен не ею»*:

Мне нравится, что можно быть смешной, –
Распущенной – и не играть словами,
И не краснеть удушливой волной,
Слегка соприкоснувшись рукавами.

Во второй части стихотворения-романса разворачивается и нагнетается картина, описанная в первой части, становится понятно, что оба героя – и он, и она – несвободны, связаны некими узами с другими:

Мне нравится еще, что Вы при мне
Спокойно обнимаете другую.
Не прочите мне в адовом огне

Гореть за то, что я не Вас целую.

В последней части стихотворения героиня выражает покорность судьбе и благодарность своему герою:

Спасибо Вам, и сердцем и рукой,
За то, что Вы меня – не зная сами! –
Так любите...

Как видно из приведенного анализа содержания и структуры стихотворения, лирико-художественное пространство, несмотря на наличие адресата и диалогичность, замкнуто на внутреннем мире, ощущениях и чувствах лирической героини. Мир лирического субъекта динамичен, лишен стагнации. Однако доминирующее эмоциональное состояние – это все-таки печаль.

Стихотворение удивительно мелодично. Этой цели служит самобытная пунктуация М. Цветаевой, создающая особую интонацию стихотворения: например, «Мне нравится, что можно быть смешной – / Распущенной – и не играть словами...». С помощью тире автор акцентирует внимание именно на тех местах, которые ему представляются наиболее важными. Этой же цели служит прием анжабеман:

Что имя нежное мое, мой нежный, *не*
Упоминаете ни днем ни ночью все...

Также следует обратить внимание на звуковую организацию стихотворения. Рефрен («Мне нравится, что Вы больны не мной...») строится на повторе сонорных гласных, а остальной текст (куплет) организован по принципу ассонансных созвучий: «редкость встреч», «негулянья под луной» и др.

Стихотворение написано пятистопным ямбом: наличие личного местоимения, предлога, слова со вторым ударным слогом в начале строки создает ощущение, что стихотворение (романс) начинается как бы из-за такта, с сильной доли на «нравится».

Мне нравится...
Мне нравится...

Что никогда... (обусловлено логическим ударением)

Не уплывет...

Мне нравится...

Распущенной...

И не...

Слегка...

Приведем интересное замечание М.В. Ляпон о риторике данного стихотворения: «Цветаева демонстрирует тактику опровержения, используя минимальный набор стереотипных единиц стратегического синтаксиса и модальные средства, типичные для разговорного дискурса: *мне нравится; спасибо; увы; частицу не...*

Данный текст – одно из подтверждений того, что парадокс – творческая константа ее смыслообразования...»¹⁸⁵.

Действительно, стихотворение-романс парадоксально в своей основе: явная влюбленность отрицается лирической героиней «Мне нравится, что я больна не Вами...». Парадоксальность присуща творчеству Цветаевой во всех своих проявлениях (любовь-ненависть к В. Брюсову и страстное, чуткое, любовное эссе «Герой труда»).

Таким образом, стихотворение соответствует всем критериям жанра романса.

Как уже отмечалось, одной из тенденций в песенно-музыкальной лирике XX в. стала циклизация. Рассмотрим цикл «*Комедьянт*», написанный Цветаевой в 1918 г. и посвященный актеру Ю.А. Завадскому. Цикл состоит из 25 стихотворений.

Цикл имеет посвящение:

« – Комедьянту, игравшему Ангела, –

¹⁸⁵ Ляпон М.В. Риторика смыслообразования Марины Цветаевой // Семья Цветаевых в истории и культуре России: XV Международная научно-тематическая конференция (Москва, 8–11 октября 2007 г.): сб. докл. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2008. – С. 166.

или Ангелу, игравшему Комедьянта –
не всё равно ли, раз – вашей милостью –
я, вместо снежной повинности Москвы
19 года несла – нежную».

Первое стихотворение цикла «Я помню ночь на склоне ноября...» [I, с. 450] соответствует критериям жанра романс, хотя имеет лишь формальную параллель с музыкальным произведением, стихотворение-романс является синтетическим жанром как в этом, так и в других случаях.

Во-первых, это лирическое настроение – встреча двух героев в прошлом («Я помню ночь на склоне ноября...») и настоящем («Сегодня снова диккенсова ночь...»), романтическая ночная пора свидания. Во-вторых, конкретный адресат («Ваш нежный лик – сомнительный и странный, / По-диккенсовски – тусклый и туманный...»). В-третьих, диалогичность – молчаливый диалог двух героев, ее – «маленькой Музы» и его, тех, «кому нельзя помочь». Как видно, учтены все три внешних условия романса.

Однако есть и внутренние условия мелодичности, наличия рефрена, расстановки акцентов, четкий ритмический рисунок.

Стихотворение написано пятистопным ямбом с пиррихием на четвертой стопе стиха:

__ ' / __ ' / __ ' / __ / __ ' /
__ ' / __ ' / __ ' / __ / __ ' /
__ ' / __ ' / __ ' / __ / __ ' / _
__ ' / __ / __ ' / __ / __ ' / _
__ ' / __ ' / __ ' / __ / __ ' /
__ ' / __ ' / __ ' / __ / __ ' /

Мелодика стихотворения определяется ритмом и рефренами («Туман и дождь при свете фонаря / Ваш нежный лик... // – Ваш нежный лик при свете фонаря»; «А на меня из-под усталых вежд... // Прельщает Мир – из-под усталых вежд»; «Сегодня снова диккенсова ночь. // Туда – куда-то – в диккенсову ночь...»), рондо во второй строфе: «И ветер дул и лестница

вилась». И само стихотворение кроме внутренних рондо и рефренов имеет внешнее рондо: «Я помню ночь на склоне ноября... // Сегодня снова диккенсова ночь...», – и рефрен – диккенсовский лик и диккенсова ночь.

Далее следуют стихотворения, отнесенные нами к песенной лирике: «Мало ли запястий...», «Не любовь, а лихорадка...», «Концами шали...», «Дружить со мной нельзя...», «Волосы я – или воздух целую...», «Не успокоюсь, пока не увижу...».

Стихотворения «*Вы столь забывчивы, столь незабвенны...*» [I, с. 454] (25 ноября 1918 г.) и «*Короткий смешок...*» [I, с. 454–455] (27 ноября 1918 г.) нами отнесены к разряду романсов-мадригалов, т.к. в них основная тема – признание в любви.

Как и в предыдущем примере, перед нами классические примеры романса: диалогичность, наличие адресата и лиричность поэтической атмосферы. Оба названных стихотворения являются признаниями в любви лирической героини – герою. Оба стихотворения имеют простую форму, за счет ритма обладают невероятной мелодичностью.

Следующие четыре стихотворения относятся к песенной лирике: «*На смех и на зло...*», «*Мне тебя уже не надо...*», «*Розовый рот и бобровый ворот...*», «*Сядешь в кресла, полон лени...*».

В первую очередь, эти стихотворения отнесены нами к песенной лирики из-за обращения к фольклору, из-за частушечного ритма и формы заклинания-заговора. Эти стихотворения просты, основная их тема любовь, поэтому их подробный анализ не является приоритетным.

И следующее стихотворение цикла также было отнесено нами к жанру романса – «*Ваш нежный рот – сплошное целованье...*» [I, с. 457].

В этом стихотворении ярко выражено отношение Цветаевой к адресату – Юрию Александровичу Завадскому – восхищение, ослепление.

Стихотворение имеет кольцевую структуру, оно начинается и заканчивается фразой: «Ваш нежный рот – сплошное целованье». Легкость и четкий ритм этому стихотворению придает ямб.

Все остальные стихотворения цикла относятся к песенной лирике. Объединенные в цельный, большой (25 стихотворений) цикл, все эти стихотворения приобретают значение большого вольно-симфонического произведения (часто такие циклы расцениваются исследователями как сонатная форма)¹⁸⁶.

Обратимся к одному из стихотворений М.И. Цветаевой «*Так писем не ждут...*» [II, с. 217], написанному в 1923 г.

Это, несомненно, стихотворение о любви, романс о любви к Александру Васильевичу Бахраху. Все формальные составляющие романса в этом стихотворении налицо: диалог, лирическое настроение, адресат.

Обратимся к комментарию исследователя стилистических фигур в творчестве М.И. Цветаевой Н.М. Вахтеля: «Прочтем, например, два первых стиха из стихотворения "Письмо", в котором передана тоска любящего сердца:

Так писем не ждут.

Так ждут письма.

Бросаются в глаза два полиптата: множественное и единственное число существительного "письмо", утвердительная и отрицательная форма глагола "ждать", которые противопоставлены друг другу в антитезе. Все это усиливается анафорой "так" и инверсией во втором стихе. Это яркий пример цветаевской конвергенции: пять риторических фигур сфокусированы в одной точке, чтобы с помощью четырех слов выразить горечь разлуки»¹⁸⁷.

Таким образом, жанр романса не претерпевает особых трансформаций в творчестве М.И. Цветаевой, но приобретает большую интимность, лиричность, проникновенность; адресаты ее романсов всегда конкретны и

¹⁸⁶ См., например, автореферат Овсянниковой С.В. Книги лирики А. Ахматовой 1910-х годов в свете художественного новаторства Серебряного века: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01: Москва, 2004. – С. 17.

¹⁸⁷ Вахтель Н.М. Стилистические фигуры в поэзии Марины Цветаевой // Вестник ВГУ. Серия Гуманитарные науки. Дискурс: К 110-летию со дня рождения М. Цветаевой. – Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2002. – № 1. – С. 38.

узнаваемы. Как творческий метод, Цветаева вносит в свои романы еще большую синтаксическую акцентировку, она с помощью тире, восклицательных знаков, многоточий как будто создает готовую партитуру, чтобы эти романы оставалось только спеть.

2.5. Жанр псалма в лирике М.И. Цветаевой

Обратимся к жанру псалма как к еще одному смежному музыкально-литературному образованию. Как известно, в русской литературе обращение к библейским темам, а также к аллюзиям Псалтыри является частым явлением, в том числе и в поэзии. В поэзии нового времени становится популярным жанр стихотворной молитвы, «возникшей из переложений ветхозаветных псалмов и на первых порах практически неотличимой от духовной оды. Модель стихотворной молитвы (так называемой «молитвенный дискурс») в обязательном порядке предусматривает обращение к Божественному началу, систему прошений и каноническую концовку»¹⁸⁸ – отмечает О.В. Зырянов.

Псалтырь – это «струнный музыкальный инструмент, в сопровождении которого пелись обращенные к Богу песнопения, получившие поэтому название псалмов»¹⁸⁹.

Главная тема Псалтыри – это Бог и человек, обращение человека к Творцу. Из-за многотемности и многоплановости каждого псалма, как правило, тематическая классификация затруднена, но существует традиционное деление на 6 групп: гимны, молитвы, псалмы учительные, пророческие псалмы, псалмы в честь Иерусалима и храма Иерусалимского и история народа Божия¹⁹⁰.

«Псалом (от греч. ψαλμός – хвалебная песня) – древнейший вид песнопения на стихи из ветхозаветной Псалтири; «псалом есть воздаваемое Богу благословение за дарованные нам блага» (Григорий Нисский). Поскольку псалом составляет одну из основ богослужения, в его музыкальной стороне отразились все исторические виды церковного воплощения слова: чтение нараспев, хоровая декламация, распевная

¹⁸⁸ Зырянов О.В. Логика жанровых номинаций в поэзии Нового времени // Новый филологический вестник. – 2011. – № 1(16). – С. 79.

¹⁸⁹ Псалтырь. – Москва: Издание московский патриархии, 1973. – С. 3.

¹⁹⁰ Подробнее см. Псалтырь. – С. 5.

мелодика... Структурная особенность псалмового стиха в том, что он двухчастен, и посылка 1-го полустишия усиливается во 2-м полустишии. Примеры: стих 1 псалма 102 – 1) «Благослови, душа моя, Господа!», 2) «и вся внутренность моя – имя святое Его»...»¹⁹¹.

Жанр псалма и его литературные парафразы были широко распространены в русской литературной культуре XVIII в. и являются важным интертекстом в поэзии Цветаевой. Религиозное происхождение жанра очевидно: псалмы используются христианами как часть религиозной службы.

В интертекстуальном использовании псалмов М. Цветаева развивает некоторые их особенности, такие, как озабоченность бездействием Бога, или небрежное, «на равных» обращение к Богу. Хотя эти особенности уже присутствуют в псалмах, им не дают реализоваться в полной мере из-за религиозных ограничений.

Приведем небольшую цитату из исследования Сары Осипов Чанг, касающуюся отсылки к псалмам в лирике М.И. Цветаевой:

“... the integration of the generic intertext of psalms into Tsvetaeva’s poetry results in the modification of their praying function:

- Tsvetaeva’s psalm like praises to God contain a veiled expression of doubt that absent from the praises of the Psalter;

- another change of the praying function of psalms performed in Tsvetaeva’s poetry consists in the implicit denunciation of the absence of a feminine voice in this genre.

... Tsvetaeva’s mixture of the psalmic intertext with the genres of diary-writing, epistolary writing and folk songs creates a fruitful interaction between the universal tone of the psalmist and the private concerns voiced in diary, letters or folk laments.

¹⁹¹ Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. – СПб.: Издательство «Лань», 2001. – С. 144.

... in her poetry Tsvetaeva develops further some typical features of psalms such as the theme of the sacred land and that of God's passivity"¹⁹².

Обратимся к стихотворению «*Я пришла к тебе черной ночью...*» (1916), входящему в сборник «Вёрсты I». Именно в этом сборнике религиозные и библейские аллюзии присутствуют в большем количестве, нежели в более ранних сборниках М.И. Цветаевой.

Это стихотворение стало результатом чувств и окончания романа с Софьей Парнок. Как известно, эти отношения сама Цветаева считала самой большой ошибкой в своей жизни. Стихотворение это – истинное покаяние, исповедь перед мужем, крик тоски, просьба о помощи.

Сильные эмоциональные переживания характерны для молитв, хотя сходство между настроением лирической героини и псалмопевца неявны. Внимательное чтение стихотворения подтверждает это.

Первая строка («*Я пришла к тебе черной полночью...*») является явным элементом псалма, так как время, обозначенное в стихотворении, это ночь (полночь).

Например, в псалме 76:7 упоминает ночь как время духовного беседы с самим собой: «припоминаю песни мои в ночи, беседую с сердцем моим, и дух мой испытывает». Кроме того, само стихотворение по своей структуре и системе обращений отсылает к псалму 76:

¹⁹² типичная интеграция интертекста псалмов в поэзии Цветаевой приводит к модификации их молитвенной функции:

- похожие на псалмы восхваления Бога (*гимны* – М.Г.) у Цветаевой содержат скрытое выражение сомнения, которое отсутствует в Псалтыри;

- другое изменение молитвенной функции псалмов, представленное в поэзии Цветаевой, состоит в имплицитном обвинении отсутствия женского начала в этом жанре.

... Цветаева соединяет псалменный текст с дневниковым и эпистолярным жанрами, народными песнями, синтезируя универсальную интонацию псалмиста с сокровенными переживаниями дневников, писем и фольклорных плачей.

...в поэзии Цветаева развивает такие типичные особенности псалмов, как тема Священной Земли и божественного бездействия.

Sarah Ossipow Cheang The generic intertext of psalms in the poetry of Marina Tsvetaeva (1892-1941): Thesis submitted to the University of Nottingham for the degree of Doctor of Philosophy. – Nottingham, 2008. – P. 2–3.

2 Глас мой к Богу, и я буду взывать; глас мой к Богу, и Он услышит меня.

3 В день скорби моей ищу Господа; рука моя простерта *ночью* и не опускается; душа моя отказывается от утешения.

4 Вспоминаю о Боге и трепещу; помышляю, и изнемогает дух мой.

Сравним с первой строфой Цветаевского стихотворения:

Я пришла к тебе черной полночью,

За последней помощью.

Я – бродяга, родства не помнящий,

Корабль тонущий. [I, с. 301]

Лирическая героиня обращается к неназванному адресату (хотя читатель знает, что это муж Цветаевой – Сергей Эфрон) не только как к царю, но и как к ее единственному спасителю («За последней помощью»). Эта линия перекликается с многочисленными отрывками из Псалтири, где псалмопевец (условно так будем называть автора псалмов) обращается к Богу именно в качестве единственного спасителя от горя, бед, напастей. Поэтому стоит процитировать псалом 19:2; 7: «Да услышит тебя Господь в день печали, да защитит тебя имя Бога Иаковлева... Ныне познал я, что Господь спасает помазанника Своего, отвечает ему со святых небес Своих могуществом спасающей десницы Своей».

Далее героиня описывает себя как бродягу, «родства не помнящего», это также напоминает псалом, где псалмопевец жалуется, что стал чужим для своих родственников.

Последняя строфа звучит похоже на отдельные молитвы потому, что лирическая героиня утрированно, гиперболически описывает свои страдания:

Самозванцами, псами хищными,

Я дотла расхищена.

У палат твоих, царь истинный,

Стою – нищая!

В псалме 56:5 псалмопевец сравнивает свои душевные страдания с нападением свирепых животных: «Душа моя среди львов; я лежу среди дышащих пламенем, среди сынов человеческих, у которых зубы – копья и стрелы, и у которых язык – острый меч».

Последняя строфа напоминает также псалом 23:9-10, где псалмопевец говорит о Спасителе, Иисусе Христе, истинном Боге и Царе:

Поднимите, врата, верхи ваши, и поднимитесь, двери вечные, и войдет Царь славы!

Кто сей Царь славы? – Господь сил, Он – царь славы.

Проанализировав стихотворение «Я пришла к тебе...», можно сделать вывод, что оно насыщено настроением и элементами псалма. В то же время, оно представляет собой лирический дневник Цветаевой, который отражает реальные события ее жизни, переживания. Двойной адресат, – С.Я. Эфрон и Бог, – к которому она обращает мольбу о помощи и прощении делает стихотворение более насыщенным, превращаясь из стихотворения в современный парафраз Псалтыри.

Как было отмечено в предыдущих параграфах, баланс между личным и общечеловеческим в лирике Цветаевой варьируется от одного стихотворения к другому; в ее зрелых стихах появляются все более интересные комбинации этих двух сфер. С этой точки зрения стоит проанализировать стихотворение «*Мировое началось во мгле кочевье...*» (январь 1917 г.), которое открывает сборник «Версты»:

Мировое началось во мгле кочевье:

Это бродят по ночной земле – деревья,

Это бродят золотым вином – грозди,

Это странствуют из дома в дом – звезды,

Это реки начинают путь – вспять!

И мне хочется к тебе на грудь – спать. [I, с. 331]

Наиболее поразительной особенностью этого стихотворения является описание неизбежных преобразований естественного миропорядка.

Стихотворение было написано в январе 1917 г. – незадолго до событий Февральской революции, неизбежность которой Цветаева ощущала. Неизбежный крах всего существующего мира выражен в эсхатологической тональности стихотворения, нагнетается ощущение конца света. Действие стихотворения снова происходит ночью, в темноте. А согласно Псалтири, ночь и темнота – это проявление гнева Господня.

Обратимся к псалмам царя Давида 2:1:

Зачем мнутятся народы, и племена замышляют тщетное?

Здесь невозможно не заметить явной переключки с началом стихотворения: Мировое началось во мгле кочевье – Зачем мнутятся народы? Если Давид вопрошает, обращается к богу, то Цветаева поэтически переосмысляет это место Псалтири и как бы отвечает Давиду. Последующие 4 строки стихотворения – это продолжение поэтической мысли, нагнетание грозной картины надвигающихся перемен.

Но последняя строка стихотворения («И мне хочется к тебе на грудь – спать») выбивается из общего контекста, но переключается с другим псалмом Давида – 4:9:

Спокойно ложусь я и сплю, ибо Ты, Господи, един даешь мне жить в безопасности.

Такой внезапный переход от глобальной судьбы мира на локальный уровень личных переживаний героини (спать у кого-либо на груди) свидетельствует об уникальной особенности поэзии Цветаевой, в которой присутствуют различные жанры (псалом и лирический дневник), тонко переплетаются сюжеты псалмов и личных переживаний, делая стихотворение равным «Песне песней» Соломона.

По мнению В.С. Баевского, первая строка данного стихотворения является инвариантом («Мировое началось во мгле кочевье...»), а все последующие строки – варианты: «...в этом стихотворении <...> хорошо видно обостренное ощущение слова. Глагол «бродят» употреблен в двух разных значениях, и это усиливает фантастический колорит картины. Все

стихи, за исключением первого, намечающего инвариант, построены сходным образом: самое важное слово вынесено в конец и выделено эмфатической паузой, обозначенной с помощью тире»¹⁹³.

Вернемся к поэтическому сборнику-циклу «Лебединый стан», который достаточно подробно был проанализирован ранее. Стихотворение «*Дорожкой простонародною...*» было написано в 1919 г. Как уже отмечалось, стихотворения «Лебединого стана» – это вехи поэтического дневника Белого движения (1917–1921). Сразу оговорюсь, что стихотворение сочетает в себе и сугубо псалменные, и песенные традиции (стихотворение имеет рефрен-припев).

Так же как и псалмопевец, лирическая героиня жалуется на враждебность толпы, «черни». В стихотворении изображены мать и дочь «скромные, богоугодные», идущие праведным путем (одна из ключевых тем Псалтири).

Однако М. Цветаева уходит от традиционной трактовки темы праведного пути, в отличие от Псалтири, Бог не смотрит на своих праведников, он безразличен к ним. Героиня стихотворения считает, что спастись от толпы «черни» божьей волею ей не удастся, но она смиренно говорит: «Да будет воля Твоя». Однако ее путь – это всё-таки не путь к Богу, это путь вдохновения, творчества, путь к «земле мечты и одиночества».

Апогеем цветаевского отношения к Богу (с Богом) является стихотворение «*О слёзы на глазах...*», написанное в 1939 г. и вошедшее в цикл «Стихи к Чехии»:

Пора – пора – пора

Творцу вернуть билет. [II, с. 360]

Дневниковая, мемуарная ориентация данного стихотворения очевидна, потому что Цветаева не скрывает своей реакции на последние политические

¹⁹³ Баевский В.С. История русской поэзии 1730–1980 гг. Компедиум. – Изд. 2, испр. и доп. – Смоленск: Русич, 1994. – С. 232.

и исторические события: вторжение Германии в Чехословакию, гражданская война, бушующая в Испании. Импульсивность, эмоциональность, с которой она откликается на эти события, выражена в восклицательных знаках, которыми изобилует стихотворение. В то же время явно прослеживается жалобный, просящий тон лирической героини, у которой вызывает отвращение всё происходящее, напоминающее строки из псалма 73:1: «Для чего, Боже, отринул нас навсегда? возгорелся гнев Твой на овец пажити Твоей?»).

Во второй строфе связь между псалмами и стихотворением «О слёзы на глазах...» еще заметнее. Упоминание о черной горе, затмевающей весь свет может интерпретироваться как инверсия мотива божественного духовного просвещения, которое часто упоминается в псалмах, например в псалме 17:29: «Ты возжигаешь светильник мой, Господи; Бог мой просвещает тьму мою».

Кроме того, идея, что свет, мудрость Божьи исходят с горы также восходит к псалмам, например, псалом 47:2, 3:

2 Велик Господь и всехвален во граде Бога нашего, на святой горе Его.

3 Прекрасная возвышенность, радость всей земли гора Сион; на северной стороне ее город великого Царя.

Однако если в псалмах гора Сиона упоминается в связи с восхвалением Господа, то в стихотворении Цветаевой говорится о черной, демонической горе. И эта гора связано с желанием лирической героини вернуть билет жизни Творцу.

В стихотворении Цветаева, очевидно, выдвигает на первый план антитезу тоски по вере и рациональных аргументов, демонстрирующих небытие Бога.

В своих парафразах Псалтыри Цветаева усиливает, до утрированного, выражение бедствий, горестей. Поэтому вместо эпизодических и второстепенных автобиографических элементов, Цветаева делает историко-биографический компонент основным.

Как видно из приведенного анализа, псалмическая модель становится у Цветаевой доминантой, в рамках которой лирическая героиня может обдумать экзистенциальные проблемы бытия. Действительно, псалмы, псалменный интертекст, архитектоника переплетаются с определенными обстоятельствами жизни М.И. Цветаевой: боль, вызванная отношениями с С. Парнок или страдания Цветаевой при виде того, что происходит с Чехией, с чешским народом. Эти проблемы, очевидно, чужды оригиналу. Но в то же время канва псалма позволяет поэту изобразить не сами события, а те чувства, которые они вызвали, сострадать.

Выводы по II главе

Вторая глава настоящего исследования представляет собой развернутый анализ тех жанровых явлений в лирике М.И. Цветаевой, которые были обозначены и теоретически обоснованы в первой главе.

В первом параграфе подробно рассмотрен вопрос периодизации поэзии М. Цветаевой, особенности публикации неопубликованных при жизни произведений.

Во втором параграфе рассматриваются особенности языковых средств выразительности, используемых М.И. Цветаевой в песенно-музыкальной лирике (звуковая организация стиха: различные звуковые повторы (аллитерация, ассонанс, звукоподражание, паронимия), ритм; музыкальность), а также вопросы циклизации и жанрового самосознания поэта.

Следующий параграф «Жанр песни в лирике М.И. Цветаевой» разделен на несколько главок, согласно хронологическим и жанровым рамкам. В прамбуле подробно рассмотрен жанр песни, его трансформации и особенности, характерные для лирики первой половины XX в. Песенно-музыкальная лирика представлена в период с 1916 по 1941 гг. Чем старше становится автор, тем больше усложняется тематика и образная наполненность произведений, углубляются и тщательнее прорабатываются

детали и инструментовка текстов. Особенно интересным представляется анализ цикла «Лебединый стан», объединяющего в себе многие музыкальные жанры, а также «лебединая песня» Цветаевой – «Стихи к Чехии».

Творчество М.И. Цветаевой 1916–1921 гг. тяготеет к фольклору не только в жанровом плане, но и в образном. Явным примером этому служит книга-цикл «Лебединый стан».

Песенное начало в лирике 1922–1926 гг. представлено на примере цикла «Скифские» и стихотворений, обращенных к Б.Л. Пастернаку. В творчестве этого периода проявляется интерес Цветаевой не только к русскому фольклору, но и к мировому: обращение к образам хана, богини Иштар и т.п.

Песенное начало в лирике М.И. Цветаевой 1927–1941 гг. уже более реалистичное, основные мотивы – это тема эмиграции, мотив тоски по родине, одиночества. Последним циклическим произведением этого периода являются «Стихи к Чехии», проникнутые трагизмом и болью.

Жанру романса посвящен четвертый параграф исследования. Рассмотрены такие известные произведения М.И. Цветаевой, как «Мне нравится...», стихотворения цикла «Комедьянт» и др. При анализе выявлены общие тенденции в бытовании жанра романса в лирическом творчестве поэта.

Заключительный пятый параграф посвящен жанру псалма и аллюзиям на Псалтырь в лирике М.И. Цветаевой. В парафразах псалмов М. Цветаева развивает некоторые их типичные особенности, такие, как страх перед бездействием Бога, или обращение к Богу «на равных».

Таким образом, вторая глава настоящего исследования представляет собой практическую проработку темы синтеза музыкальных и литературных жанров в лирике М.И. Цветаевой на конкретных поэтических примерах.

ГЛАВА 3. ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПЕСЕННО-МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИРИКИ А.И. ЦВЕТАЕВОЙ

3.1. Периодизация творчества А.И. Цветаевой

К сожалению, до сих пор наследие А.И. Цветаевой полностью не издано, в том числе потому, что часть ее рукописей находится в архивах НКВД, часть утеряна за время, проведенное писателем в лагерях и ссылках. Однако нас интересует небольшое и ныне доступное широкому кругу читателей поэтическое наследие А.И. Цветаевой.

Как известно, младшая Цветаева начала писать стихи значительно позже сестры: «Как и когда я начала писать стихи, будучи прочно прозаиком? <...> начала и кончила...

С детства живя рядом с моей сестрой Мариной, и обе среди поэтов... я никогда сама не пробовала писать стихи...

На 41-м году жизни я, погрузившись в английский язык (преподавая и глубоко изучая его), – стала писать английские стихи... я перешла на русский язык, и писала я стихи до 1943 года... два года от меня скрывали – о гибели Марины. Сам собою иссяк источник стихов»¹⁹⁴.

За те несколько лет, что Анастасия Цветаева занималась поэтическим творчеством, остался всего один двухсотстраничный сборник стихов – на русском и английском языках.

Небольшое издание «Мой единственный сборник» было полностью подготовлено и отредактировано самой Анастасией Цветаевой, но напечатано уже после ее смерти в 1995 г.

Вопрос периодизации лирики А.И. Цветаевой остается сложной и, возможно, неразрешимой научной проблемой, т.к. отсутствует датировка текстов, да и сами тексты были восстановлены поэтессой по памяти уже после реабилитации, в конце 1980 – начале 1990-х гг. По словам самой

¹⁹⁴ Цветаева А.И. Мой единственный сборник. – Елабуга: Елабужский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, 2009. – С. 4.

А.И. Цветаевой, стихи она начала писать в 1934 г., сначала на английском языке, а затем уже и на русском, а закончила – в 1943 г., после смерти сестры Марины. Как видно, хронологические рамки лирического творчества весьма размыты. К тому же остается открытым вопрос, считать ли эти «восстановленные по памяти» стихотворения, написанными именно в 1930–1940-е гг., т.е. принять версию А.И. Цветаевой и С.А. Айдиняна, что в 1990-е гг. эти стихи подверглись лишь редактуре. Или же считать эти стихотворения новыми и датировать их 80–90-ми гг. XX в., ссылаясь на несовершенство человеческой памяти, возможные перемены в восприятии собственного творчества самой поэтессой и т.п.

Приведем цитату из предисловия к сборнику А. Цветаевой «Мой единственный сборник»: «Я хорошо помню осень 1985 года, когда мы с Анастасией Ивановной работали в Коктебеле над её «Единственным сборником стихов»...

Тогда... Анастасия много рассказывала о героях своих стихотворений и – шлифовала, стилистически правила, изменяла и сокращала некоторые давние свои стихи...»¹⁹⁵.

Итак, вопрос с периодизацией лирики А.И. Цветаевой остается открытым. В исследовании мы будем руководствоваться авторским принципом компоновки лирического материала, включенного в авторизованный «Мой единственный сборник».

Также следует оговорить, что в рамках исследования мы не рассматриваем стихотворения А.И. Цветаевой, написанные на английском языке, так как это не входит в задачи настоящей работы.

¹⁹⁵ Цветаева А.И. Указ. соч. – С. 7.

3.2. Музыкальная символика в поэзии А.И. Цветаевой

В отличие от Марины, Анастасия Цветаева не стала профессиональным музыкантом, «музыкантшей». Но, тем не менее, ее музыкальность, осведомленность в области музыкальной теории и практики не оставляет сомнений. Как и старшую сестру, Анастасию Ивановну в детстве мать обучала игре на фортепиано (об этом свидетельствуют знаменитые «Воспоминания» А.И. Цветаевой).

Музыкальные образы в лирике и в прозе А.И. Цветаевой основаны на действительных реалиях, переосмысленных, творчески переработанных, но сохраняющих свой изначальный смысл и характер.

Несмотря на явную нелюбовь к музыкальным «штудиям», Анастасия Цветаева в литературном творчестве проявила редкую любовь и внимательность к музыке (такое характерно для творчества М.И. Цветаевой и О.Э. Мандельштама), музыкальным терминам и реалиям.

Если музыкальность поэзии Марины Цветаевой – земная, живая, рвущаяся и льющаяся, то музыкальность стихов Анастасии – двухплановая, двоemiрная: музыка явленная, названная и утвержденная авторским сознанием и музыка неявленная, музыка сфер:

Он упал – и разбилось фонарное сердце, (*звук разбитого фонаря*)

Но под ним откликается сердце земли! (*звук вселенной*)

Расступитесь, прохожие! Смолкни же, *скерцо!* (*снова музыка реальная, земная: скерцо – шутка*)

Иль не слышите *реквием?* Слушай! внемли (*слияние земной музыки и музыки вселенской, божественной*)

Гласу *Моцарта*. Черно-серебряны звуки,

Это ночь и фонарь... [А. Цветаева «Фонарь», с. 9–10]

Частотны в стихах упоминания музыкальных инструментов (рояль, гитара, флейта, гармоника и др.) и терминов (интересны стихотворения «Доминант-аккорд» и «Разрешающий аккорд»). А также часто встречаются

имена композиторов и исполнителей (Шопен, Моцарт, Огинский, Вертинский, Зоя Лодий и др.).

А. Цветаева, как и Марина, в своем творчестве активно использует звукопись, которая выполняет эмоционально-экспрессивные функции:

Довоплощённое до своего предела

Граничит с призрачным, как Дантов ад.

Над небывалым зрелищем осиротелых

Жён, матерей – ночи тюремной чад...¹⁹⁶ [А. Цветаева, С. 28].

Анастасия Ивановна в поэтическом творчестве использует именование и активно осваивает архитектонику сюиты (цикл сюит «Феб», «Прощание первое (Сюита новогодняя)», «Северная Кармен» и др.), полонеза («Два полонеза»), вальса («Мы (сыну)»).

О стихотворении «Северная Кармен» нужно сказать особо. У него нет авторского заголовка или подзаголовка «сюита», но мы все-таки относим его к категории жанра сюиты по аналогии с «Кармен-сюитой» Ж. Бизе.

Также А. Цветаева использует в своей инструментальной музыке жанр колыбельной песни («Колыбельная») и баллады («Утрата»).

Все названные жанры переосмысляются и трансформируются А. Цветаевой в соответствии с контекстом ее жизни, с историей создания: все стихи были написаны в период заключения и нахождения в лагере, поэтому носят явный лагерный оттенок, тематику. Однако Анастасия Цветаева, в отличие от Марины, тяготеет к классическим жанровым формам в своем творчестве: «Стиль стихотворения, как и большинство стихотворений последующих, намеренно несколько архаизирован, что было в определенной мере подсознательной отрицательной реакцией на упрощенчество, царившее в русской советской литературе предвоенных лет. А.И. Цветаева в

¹⁹⁶ Здесь и далее тексты цитируются по изданию: Цветаева А.И. Мой единственный сборник. – Елабуга: Елабужский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, 2009. – 198 с.

стилистике своей шла против течения, утверждая себя как представителя старой русской культуры»¹⁹⁷ – утверждает С. Айдинян.

Итак, мы кратко обозначили эстетические установки поэзии А.И. Цветаевой, и теперь можно перейти к анализу конкретных произведений.

¹⁹⁷ Цветаева А.И. Мой единственный сборник. – С. 151.

3.3. Жанр колыбельной песни в лирике А.И. Цветаевой

В лирическом творчестве А.И. Цветаевой нами выявлено одно стихотворение, написанное в жанре колыбельной песни – «*Колыбельная*» [А. Цветаева, с. 36]. По причине единичности такого произведения, мы не можем говорить о каких-либо тенденциях или традициях, которые прослеживаются в творчестве А. Цветаевой. Приведем анализ данного стихотворения, указав основные характерные черты жанра.

В заглавие автором вынесен жанр произведения – колыбельная. Действительно, текст стихотворения построен по канонам народной колыбельной песни: вольный хорей, традиционный убаюкивающий рефрен (баю-бай), тема сна и сновидений («Пусть Марусе снятся Кошки...»), соединенная с темой вечного сна («А когда Господь отнимет / Девочку мою...»), обращение к ребенку («Девочку мою»).

Как и у Марины, у Анастасии Цветаевой колыбельная песня трансформирована в более сложное образование, мотив убаюкивания отнесен на второй план. Как и во всем творчестве А.И. Цветаевой, центральной темой является – пребывание в лагере, тюремная жизнь:

Я благословлю на чудный,
Светлый, словно рай,
Путь этапный, подвиг трудный...
Баю – баю – бай...

Как известно, это стихотворение обращено к М. Яковлевой, поэтессе, подруге А.И. Цветаевой:

Пусть Марусе снятся Кошки
Даже здесь... Ведь рай
Не синее, чем в окошке...
Баю – баю – бай...

Но, на наш взгляд, Анастасия Ивановна здесь обращается не только к подруге, но и к сестре, которую в детстве дома называли Марусей.

Кроме всех обозначенных мотивов, в стихотворении также четко просматриваются традиции духовных стихов (обращение к Богу, упование на него, благодарение за испытания и печали):

А когда Господь отнимет
Девочку мою,
Я Его прославлю имя
В горестном краю.

А. Цветаева в зрелом возрасте стала человеком набожным и религиозным, в 27 лет дала обет безбрачия и воздержания. В лагере, когда уповать не на кого, кроме Бога, Цветаева обращается к христианству, в котором находит твердую опору, которая помогла ей дожить до почтенного возраста – 99 лет – в светлом уме, позволила ей не потерять силу духа и не сломаться.

Так, колыбельная песня А.И. Цветаевой превратилась в сложное произведение, в котором соединились традиции народного детского фольклора, духовных стихов, реалии лагерной жизни и сказочные элементы:

За окном летят снежинки
В сказочном краю...

3.4. Баллада в лирике А.И. Цветаевой

В основной части исследования мы не говорили о жанре баллады, т.к. в рамках анализа песенно-музыкальной лирики М.И. Цветаевой он не имеет особого интереса (существует работы на эту тему: например, исследование А.А. Боровской «Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века» подробно освещает жанр баллады и исторической песни в лирике М.И. Цветаевой). Однако, учитывая сравнительно небольшой корпус лирических произведений А.И. Цветаевой, мы решили посвятить параграф анализу произведений, написанных в жанре баллады. Кратко обозначим основные характеристики жанра.

Баллада определяется единством трех начал – эпического, лирического и драматического. «Синкретическая природа баллады не вызывает сомнения, а многочисленные модификации и трансформации жанровой формы на протяжении столетий... отвергают саму идею статического синтеза»¹⁹⁸ – отмечает А.А. Боровская.

В поэзии первой половины XX в. превалируют баллады лирического (Б. Пастернак «Бывает, курьером на борзом...»), лироэпического (М. Цветаева «Самоубийца», «Баллада о проходимке») и лиродраматического (В. Брюсов «Каменщик») вида.

По мнению О.В. Зырянова, «баллада – это тот же романс... рассказ от 3-го лица (например, «Баллада КОРОЛЯ»)... она [баллада] отличается от него [романса] драматическим характером сюжетного развития, повышенной долей художественного вымысла, литературной условности...»¹⁹⁹.

В творчестве А.И. Цветаевой четко можно выделить лишь одну балладу «Утрата» с авторской номинацией жанра.

¹⁹⁸ Боровская А.А. Указ. соч. – С. 34.

¹⁹⁹ Зырянов О.В. Жанровое самосознание Бродского... – С. 53.

Баллада «Утрата» [А. Цветаева, с. 23–25] состоит из трех частей, разделенных астериском. Первые две части короткие и являются как бы вступлением:

Почти четырнадцать годин прошло с тех пор,

Как имя нежное Твоё я услышала... (в дальнейшем пойдет речь о творческом диалоге М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой: в этой строке есть явная отсылка к стихотворению «Мне нравится...» М. Цветаевой («Что имя нежное моё, мой нежный...»)).

Так, повествование некого барда начинается неторопливо (шестистопный ямб) и издалека – с момента знакомства с героем – рыцарем Грааля.

Вторая часть описывает обстоятельства, из-за которых сказитель обратился к жизни героя:

Смутна и сумрачна прокравшаяся весть –

Что будто Ты чудесно околдован,

Над фолиантом колдовским прикован...

Это описание напоминает пушкинского Финна из «Руслана и Людмилы»:

Лампада перед ним горит;

За древней книгой он сидит,

Ее внимательно читая²⁰⁰.

Эта баллада посвящена памяти В.Н. Волошинова – одного из участников «Философско-мистического кружка» в Невеле. Хотя, по свидетельству А.И. Цветаевой, в этом случае фолиант – это не мистическая книга откровений, а всего лишь том сочинений К. Маркса.

Баллада, как правило, имеет свой сюжет. Баллада «Утрата» повествует о последних часах жизни «рыцаря Грааля», В.Н. Волошинова.

²⁰⁰ Пушкин А.С. Руслан и Людмила: поэма, 1817—1820 // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. – Т. 4. Поэмы. Сказки. 1977. – С. 14.

Начало третьей части рассказывает о долгих годах разлуки лирического героя и рыцаря. Затем картина сменяется: лирический герой приходит «гонцом» к рыцарю и видит, что рыцарь на пороге смерти. Именно в этот момент читателю дается портрет рыцаря:

О, не лгала легенда! В принцах крови
Таковую не встречаешь тонкость черт,
И лишь в отшельниках такой любви
Сияет – неземного рода – герб...

Перед читателем воплощается образ идеального рыцаря Грааля, хоть и отступившего от высокой идеи («Такому сыну блудному служить опорой...»).

И завершается баллада сценой прощания с мертвым рыцарем.

Таким образом, перед нами лирическая баллада с мрачным колоритом приближающейся и свершившейся смерти, а не эпическая. Баллада написана пятистопным ямбом. Как уже было подчеркнуто выше, баллада имеет некоторые черты сходства с образом Финна. Поэтому будет логичным предположить, что на балладу оказала влияние опера М.И. Глинки «Руслан и Людмила». Однако подтверждений этому не найдено в процессе анализа.

Баллада написана в традициях романтизма, что подтверждается и идеальным образом рыцаря и изображенными событиями. Как отмечают Н.А. Гуляев и И.В. Карташова: «Утверждение величайшего «чуда» жизни, рождения, смерти, «чуда» созидания и творчества – именно в этом и заключались пафос романтизма и причины его величайшего обаяния и популярности»²⁰¹. Именно этим утверждением чуда жизни, созидания и творчества проникнуто всё творчество поэта, писателя Анастасии Ивановны Цветаевой.

²⁰¹ Гуляев Н.А., Карташова И.В. Введение в теорию романтизма: пособие по спецкурсу. – Тверь: ТвГУ, 1991. – С. 53.

3.5. Музыкальные жанры в лирике А.И. Цветаевой

Как правило, для поэзии характерно заимствование малых музыкальных жанров и форм. Часто названия музыкальных произведений используются поэтами в метафорическом значении, но также возможна и архитектурная связь между словесным и музыкальным произведениями.

Исследователь А.А. Боровская выделяет особую группу произведений с авторскими номинациями: «Ориентация на литературно-музыкальную форму нашла свое эксплицитное выражение в авторских («романс без музыки», «осенний романс», «поэза», «прерывистые строки» и др.), а также окказиональных («поэзоконцерт», «медленные строки», «гармонные вздохи» и др.) жанровых обозначениях»²⁰². Однако мы сразу отказываемся от данной категории, так как для творчества М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой подобное явление нехарактерно.

Мы будем рассматривать те произведения, номинации которых несомненны и конвенциональны по отношению к обозначенному жанру или форме (например, сюиты А.И. Цветаевой).

Жанр сюиты в лирике А.И. Цветаевой

Как наиболее явный пример синтетического жанра, можно рассмотреть лирические сюиты Цветаевой, цикл «Феб».

Литературный секретарь А.И. Цветаевой С.А. Айдинян отмечает, что «цикл [«Феб»] состоит из сюит... наблюдается формально-поэтическое влияние М.Б. Зубакина. В его сборнике «Медведь на бульваре»... после оглавления следует примечание: «Первые сюиты с прозаическим рефреном автор начал вводить с 1914 года...»²⁰³. У А.И. Цветаевой нет прозаических рефренов, но она использует музыкальный жанр сюиты, т.е. циклической художественной формы.

²⁰² Боровская А.А. Указ. соч. – С. 33

²⁰³ Цветаева А.И. Мой единственный сборник. Елабуга, 2009. – С. 156

Теперь коротко обозначим понятие музыкального жанра.

«Сюита – циклическая музыкальная форма, состоящая из нескольких контрастных частей... В XVI–XVIII вв. сложилась форма так называемой старинной сюиты, состоящей из 4 танцев... В XIX–XX вв. получили развитие сюиты нового типа с ярко выраженной контрастностью...»²⁰⁴. Для сюиты характерна картинная изобразительность, образность.

Цикл «Феб» А.И. Цветаевой состоит из четырех контрастных частей (4 сюиты), то есть гипотетически его можно рассматривать как сюиту (Suite = A + C + S + G):

1. Allemande (умеренный темп) – «Сюита оконная» (пятистопный ямб):

...Как странно начинать писать стихи,

Которым, может, век не прозвучать...

Так будьте же, слова мои, тихи,

На вас тюремная лежит печать.

2. Courante (более быстрый темп) – «Сюита тюремная» (четырёхстопный ямб):

Убоги милости тюрьмы

Искусственного чая кружка...

С точки зрения содержания, вторая сюита цикла «Феб» – самая простая и незатейливая: о тяготах тюремной жизни, о скудности пищи, в том числе и духовной («Убоги милости тюрьмы...»), о маленьких и очень простых радостях заключенных:

- Да полно! Слово ль есть «тюрьма»?

Когда у самого окошка

Сребристых пташек кутерьма,

Вознесшихся над кошкой?

²⁰⁴ Краткий музыкальный словарь / под ред. Булчевского Ю., Фомина В. – М., 1998. – С. 378.

3. Sarabande (медленный темп) – «*Сюита призрачная*» (шестистопный ямб):

Доволющённое до своего предела

Граничит с призрачным, как Дантов ад.

Над небывалым зрелищем осиротелых

Жён, матерей – ночи тюремной чад...

Сарабанда – третья, наиболее медленная и печальная часть сюиты. Так же сарабанда является старинным испанским танцем, и изначально была аналогом русского плача: исполнялась на похоронах и имела довольно трагичное, минорное звучание.

Лирическая героиня оплакивает вольную жизнь, которая ассоциируется у нее с картинами Т. Чюрляниса, с мятежной музыкой А.Н. Скрябина, с великими поэмами Гомера, с пафосом лирики Феогида и с именем Шарля Бодлера.

Кульминация трагедии героини-узницы заключается в последних четырех строках стихотворения:

О горькой жизни рок! Между землей и небом

Разомкнуты начала и концы!

Как часто Сон и Явь в часы забвенья Феба

Меняют ощупью свои венцы.

4. Gigue (быстрый темп (хотя допускается и умеренный темп)) – «*Сюита ночная*» (разностопный ямб):

И снова ночь! Прохладою летейской

Как сходен с кладбищем тюремный этот храм!

Не спит, как и всегда, в своей тоске библейской

Больная Хана Хейм, химера с Нотр-Дам.

Эта сюита самая большая по объему и самая сложная по содержанию. Она предваряется коротким пояснением: «В камере на 40 мест 170 заключенных женщин».

Формально произведение состоит из 4 частей, поэтому его можно проанализировать как музыкальную сюиту.

Как отмечалось выше, первая строфа стихотворения (или первая часть сюиты) написана шестистопным ямбом, что придает стихотворному тексту неторопливое и размеренное звучание и роднит с аллемандой (умеренной по темпу первой частью сюиты).

Вторая строфа – написана пятистопным ямбом. В этой части сюиты полнее раскрывается образ «химеры с Нотр-Дам», который был едва намечен в первой короткой строфе. Смена количества стоп в строке ускоряет темп произведения, и можно сделать вывод о том, что эта вторая строфа соответствует куранте – второй части музыкальной сюиты.

Третья строфа – написана разностопным ямбом: в первой строке – шестистопный ямб, во второй – пятистопный. Содержательно строфа соответствует «скорбной» тематике сарабанды:

Уснуло всё. Ни вздоха и ни плача –

Миг совершенно смертной тишины.

Четвертая строфа написана разностопным ямбом (чередуются пятистопный и шестистопный ямб). Эта четвертая часть является разрешающим, мажорным аккордом (если говорить языком музыки) всей напряженной, очень сложной по смыслу и структуре сюиты – как «большой» – «Феб», так и малой – «Сюиты ночной»: «Из мертвых к жизни вечной воскресенье...».

Следовательно, авторское название «сюита» не является случайным. Цикл «Феб» А.И. Цветаевой написан в форме сюиты, состоящей из четырех частей, объединенных общностью темы и заглавия, общей тональностью.

По аналогии с музыкальными категориями можно выделить в качестве тональности метр – то есть ямб, а в качестве темпа – количество стоп.

Но при этом возникает вопрос – подчиняются ли части сюиты музыкальным канонам или же обозначение жанра является поэтической манерой?

Для примера возьмем первое стихотворение – «Сюита оконная». Если следовать авторской логике и замыслу, то эта сюита (как и три других) является самостоятельным произведением, относящимся к соответствующему жанру.

Стихотворение состоит из шести строф – три строфы по 4 стиха и три строфы по 8 стихов. Таким образом, стихотворение не вписывается в форму классической, или старинной четырехчастной сюиты. Однако известно, что в XIX–XX вв. жанр претерпел множество изменений и сюитами стали называть циклы пьес (например, сюита «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского, «Пер Гюнт» Э. Грига, сюита «Карнавал» Р. Шумана и др.). «Сюита оконная» имеет кольцевую структуру – стихотворение начинается и кончается одной и той же строфой, с незначительной вариацией в последнем стихе.

Если же посмотреть на «Сюиту оконную» как на цикл пьес, то получается следующая картина: в первой (и последней) строфе провозглашается тема творчества в условиях неволи; вторая строфа раскрывает смысл заглавия («...В окно стремясь, в окно летя...», «В нераскрывающееся окно...»); третья строфа отсылает читателя к романтической поэме Д. Байрона «Шильонский узник» («Я рвусь еще туда, где Бонивар...»); в четвертой строфе изображена тюремная проекция Дантова ада; пятая строфа содержит библейские образы – плач Рахили и Книга Царств.

Таким образом, мы видим постепенную градацию от светлой радости («Я мухою люблюсь на стекле...») до мрачного предчувствия Страшного суда, вечных мук и темноты ада («...Ведь это Книга Царств торжественно раскрыта, / А к солнцу нет пути, как через мрак...»). И эта сложная, многообразная смена тем в тексте заключена в рамки рефрена: «...Как странно начинать писать стихи...».

Жанр поэтической сюиты, каждой из частей цикла «Феб» соответствует музыкальному жанру сюиты XX в., и А.И. Цветаева

сознательно использует в своей поэзии архитектуру музыкального произведения.

Однако данный цикл не является единственным примером литературной сюиты в творчестве А.И. Цветаевой. Помимо названных ею отдельных сюит, мы выделили *сюиту-поэму* (наименование М.Г.) «Северная Кармен».

В поэтическом творчестве А.И. Цветаевой можно найти еще две сюиты (с авторской номинацией): «*Прощанье третье (Сюита новогодняя)*» [А. Цветаева, с. 57–58] и «*Сюита бессонная*» [А. Цветаева, с. 71]. Однако, в отличие от лирического цикла «Феб» и «Северной Кармен» эти два стихотворения представляют меньший научный интерес, т.к. сюита в отношении этих двух стихотворений скорее не наименование жанра, а сознательное создание автором иллюзии сюиты, так называемый заголовочный жанровый рефлексив, однако, не подкрепленной ни архитектурными, ни тематическими элементами.

«*Северная Кармен*» [А. Цветаева, с. 63–68]

Сначала приведем комментарий С.А. Айдиняна относительно этого произведения: «Это целая поэма, где предстает стихотворно воссозданный облик маленькой светской женщины. Судьба ее типична для довоенного столичного советского «полусвета». Её пустоватая жизнь, мелководье страстей, романов – всё это автор пытается поэтизировать, «взять в поэму»... Заключает «Северную Кармен» цитата из известного романа Титова «На заре ты ее не буди!»...»²⁰⁵.

Эта поэма-сюита, как и почти всё поэтическое творчество А. Цветаевой, проникнута лагерной темой. Однако сквозь эту главную тему (мы называем ее так потому, что она проходит через всё поэтическое творчество автора, а также является сюжетобразующей) просвечивает побочная тема Кармен (т.к. она является частным случаем сюжета). В данном

²⁰⁵ Цветаева А.И. Мой единственный сборник... – С. 163.

случае происходит тройственная отсылка – к новелле П. Мериме «Кармен», к опере Ж. Бизе «Кармен» и к балету Р. Щедрина «Кармен-сюита».

Как известно, основной сюжет балета освобожден от всех второстепенных линий новеллы и оперы. Поэтому в центре балета остается трагическая судьба цыганки Кармен и влюбленного в нее солдата Хозе, которого Кармен оставит ради молодого Тореадора. Отношения героев и гибель цыганки от руки обезумевшего от ревности Хозе определены фатумом, роком. Так, история Кармен, по сравнению с литературным первоисточником и оперой, рассказана в символическом плане, что усилено единством места действия – площадкой корриды. Точно такую же картину мы видим в поэме-сюите А.И. Цветаевой «Северная Кармен».

Площадкой корриды в сюите А.И. Цветаевой служит тюрьма, именно здесь разворачиваются основная событийная коллизия, обрамленная воспоминаниями и картинками из прошлой жизни Кармен:

Гул вечерней камеры – как моря
Отдаленного зловещий шторм...

За вечерней сумрака завесой
Камера плывет в густой туман...

После вступления («Гул вечерней камеры...») следует основная часть, «Выход Кармен», где автор скрупулезно прорисовывает портрет героини:

Как светлы глаза, как веки темны!
Что-то от Вертинского в лице.
Просинь глаз. Полуприкрыты веки,
Мака лепестком твой алчный рот...

После портрета и обрисовки биографии героини на сцене появляется Хозе – Женька:

Женька был красавец, строен ростом...
И не умел страстей
Он смирать....

Дни текли. А сердцу скучно стало...

Уже снова вдаль её влекло,

Новая любовь уж наставала...

Характер Хозе раскрывается в песенке – небольшой вставке, отличающейся от основного текста ритмическим рисунком:

Зима. Сирени ветки

Знак его печали,

Песенка проста.

Ты пришел в беседку,

Где с тобой встречались,

Беседка та – пуста.

После этой песенки ритм текста снова меняется и появляется Торeadор – Борька:

Он капризен, Борька,

Нрав – ужасный...

Но и в этом союзе героине не везет: Борька отказывается от своей возлюбленной, когда та попадает в тюрьму. Северную Кармен захватывают воспоминания прежней легкой искристой жизни, она снова вспоминает своего Евгения-Хозе:

Но однажды в дансинг-холле, душной ночью –

Вы с Евгением глаза в глаза. Опять...

Далее следует очередная смена ритма и темпа, текст переходит в легкое болеро:

И в бреду запоя,

Как в русалки очи,

Песенка проста...

В следующей части вновь появляется Борис, тоскующий по своей Кармен-Ирине, видевший свою жену в последний раз в полицейской машине. А вот следующая часть выбивается из общей целостности картины

следования музыкальной сюиты, потому что в ней появляется следователь, персонаж, нехарактерный для прототипа.

В финале происходит прощание и расставание с Кармен. В отличие от первоисточника – и литературного и музыкального – героиня не умирает от руки Хозе, но ее переводят в другую тюрьму. В этом измененном финале явно просматриваются гуманистические идеалы А. Цветаевой, не позволяющие даже в произведении убить человека – Кармен.

«Северная Кармен» как сюита строится по канонам не классической старинной сюиты, а по канонам новой сюиты, состоящей из ряда пьес, отделенных друг от друга ритмом и темпом, тематической наполненностью.

Сама Анастасия Ивановна считала эту поэму-сюиту слабой и сомневалась, включать ли ее в сборник. И, действительно, по выразительности и художественной силе «Северная Кармен» значительно уступает стихотворениям цикла «Феб».

Таким образом, жанр сюиты, его архитектоника являются важными элементами поэтики А.И. Цветаевой, что обусловлено, в первую очередь, признательностью творчеству и личности Б.М. Зубакина – друга юности А.И. Цветаевой. Кроме этого она посвятила ему несколько стихотворений и большую поэму.

«Два полонеза» А.И. Цветаевой

О чутком понимании музыки свидетельствует описание полонеза Шопена и Огинского в стихотворении А.И. Цветаевой «Два полонеза». На описание, конечно же, повлиял слушательский опыт:

Полонез *Шопена!* Пышущую пеной
Как шампанское через хрустальный край!
В этих – просто – венах? Ты ль, безумств арена,
Где ты дремлешь, древних предков рай?

Действительно, в этих строках мастерски передан характер полонезов Ф. Шопена, сравненный с пеной шампанского, с весельем, радостью и головокружительным балом.

Негой польской нации

Вычурною грацией

Черноты серебряной ручки...

Средь побед оваций –

- Слушай, друг Горацио! –

Полонез *Огинского* звучит:

Труб червонных взлеты,

Маршевые роты

В бой последних шляхтичей ведут.

Смертною икотой

Реквиема ноты

Полонез «Прощай, отечество» поют. [А. Цветаева, с. 46]

К сожалению, во всем достаточно скромном корпусе стихотворений жанровая номинация полонеза встречается лишь один раз.

Полонез, по определению музыкального словаря, – это «польский танец... носит характер торжественного блестящего шествия; размер $\frac{3}{4}$... Танцующие движутся плавно, величаво, слегка приседая на 3-й четверти каждого такта. Полонез был весьма распространен в XIX в. как бальный танец и получил широкое отражение в музыкальной литературе: это полонезы М. Огиньского, Ф. Шопена... Пьесы под названием «полонез» встречались в сюитах XVIII в. ...»²⁰⁶.

С. Айдинян комментирует это стихотворение А.И. Цветаевой так: «Поэтическая вариация на тему «полонеза» Огиньского, навеянная

²⁰⁶ Краткий музыкальный словарь... - С. 300.

легендарной историей польского композитора, графа Михаила Огиньского (1765–1833), написавшего полонез “Прощание с Родиной”²⁰⁷.

Справедливое и, вероятнее всего, подсказанное самой А. Цветаевой, замечание. Однако данный комментарий не учитывает упоминание в стихотворении полонеза другого польского композитора – Ф. Шопена.

Как и Марина, Анастасия Цветаева находилась всю свою жизнь под властью и очарованием польской дворянской крови, поэтому в ее творчестве неслучайны упоминания и поэтизация «польской нации».

Полонез Шопена! Пышущую пеной
Как шампанское через хрустальный край!
В этих – просто – венах? Ты ль, безумств арена,
Где ты дремлешь, древних предков рай?

Как известно, полонез в переводе французского означает «польский». И также известно, что полонез является танцем-шествием, степенным и торжественным. Именно Ф. Шопен своим творчеством популяризировал эту музыку, поэтизировал и внес определенный драматизм.

Стихотворение состоит из трех частей: первая – рассказывает о первом полонезе – Шопена; вторая и третья – рассказывают о втором полонезе – Огиньского; причем вторая часть – это музыкальные впечатления, а третья – история трагической гибели композитора.

Стихотворение написано хореем, однако от части к части меняется количество стоп в строфе: пять стоп (с одной усеченной стопой в последней строке первой строфы); четыре стопы (с удлинением в четырех строках); три стопы (с удлинением в 5 строках). Таким образом, мы имеем дело с *вольным хореем* («позиционно неупорядоченное варьирование долгого, среднего и

²⁰⁷ Цветаева А.И. Мой единственный сборник... – С. 159.

краткого силлабического метра»²⁰⁸). Этот прием придает поэтической речи разговорный оттенок и степенность, умеренность темпа.

Таким образом, в данном случае номинация жанра полонеза здесь формальна и призвана обозначить внутреннее содержание произведения, не соотносясь с текстом ни архитектурно, ни по тематике.

Вальс («Мы») А.И. Цветаевой

Традиционно в качестве объединяющих литературу и музыку используют в основном вокальные и инструментальные жанры. Однако в поэтическом творчестве А.И. Цветаевой вновь («Два полонеза») встречается несвойственный лирике танцевальный жанр – вальс. Стихотворение «Мы» не имеет характерного авторского подзаголовка, но имеет конкретную авторскую установку именно на вальс во «вступлении» (первое четверостишие названо нами вступлением условно, т.к. по ритму и структуре значительно отличается от основной части):

Музыка. А где-то, часовые, –

Всё ли там спокойно, на Амуре?

Обухом – вальс. И покорную выю

Под вальс «На сопках Манчжурии»... [А. Цветаева, с. 124]

С. Айдинян так комментирует это стихотворение: «Анастасия Ивановна в лагере – и из репродуктора, неожиданно, вальс, который оркестр играл, когда она в ранней юности неслась на коньках по катку. В тот день она встретила Б.С. Трухачева, отца ее сына, Андрея Борисовича... Далее идут черты портрета Б. Трухачева и соотнесение их с чертами сына. Семейная черта Трухачевых – мечтательность, нежелание жить “только насущным хлебом”»²⁰⁹.

А. Цветаева – талантливый поэт и художник слова в своем стихотворении воплощает не только воспоминания и чувства, навеянные

²⁰⁸ Москвин В.П. Теоретические основы стиховедения: монография. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – С. 53.

²⁰⁹ Цветаева А.И. Мой единственный сборник... – С. 180.

вальсом «На сопках Манчжурии», но и сам текст стилизует под ритм и метр вальса, выражая в трехдольном дактиле с усеченной третьей стопой, имитирующем размер $\frac{3}{4}$ вальса:

Ели... Рукой отгибаю
Снежную ветку, и в миг
Точно во сне оживает
Ваш меховой воротник...

Если внимательно присмотреться и прислушаться к тексту, то можно заметить, что ритмический рисунок стихотворения напоминает ритмику текста вальса:

Страшно вокруг,
И ветер на сопках рыдает
Порой из-за туч выплывает луна,

Могилы солдат освещает (вариант текста 1906 г., автор С.Г. Петров (Скиталец)).

Анастасия Цветаева неоднократно в тексте делает акцент на том, что речь идет именно о вальсе и, более того, о вальсе «На сопках Манчжурии»: «Обухом – вальс. И покорную выю / под вальс «На сопках Манчжурии»...», «Вальсом, как солнцем, трубы...» (этот вальс исполняется духовым оркестром), «Но я, – (Вальса срывается с такта / Бронзовая струя)...», «Вальс. Что Маньчжурская тень...», «Слушают сосны седые / Вальс ”На сопках Манчжурии”», «Под вальс «На сопках» – пение / Буду качать колыбель». В сравнительно небольшом стихотворении 6 раз упоминается вальс, из которых 4 раза – вальс «На сопках Манчжурии». Таким образом, автор дает четкую установку на жанр вальса и на произведение «На сопках Манчжурии». Если бы было известно, какую именно версию вальса имела в виду А.И. Цветаева (как известно, было 5 вариантов текста (а возможно и больше) этого произведения), то можно было бы обнаружить некий скрытый смысл, скрытое послание, зашифрованное автором в строках стихотворения.

Однако в данном случае названные упоминания позволяют говорить только о некоторых аллюзиях, допустимых при интерпретации произведения.

Конечно же, здесь не идет речь о специфическом жанре вальса, воплощенном в стихотворении. Но, учитывая специфику исследования и скромный корпус поэтических произведений автора, данное стихотворение было целесообразно проанализировать и представить эти наблюдения в разделе «Музыкальные жанры».

3.6. Творческий диалог М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой

Марина Цветаева, как, наверное, ни один поэт, умела восхищаться талантом другого художника, быть благодарной, тонко чувствовать творчество, а еще она была лишена зависти и ревности, присущих многим творческим людям. Но кроме восхищения и преклонения перед талантом другого художника, Цветаева в своих стихах, оценках, воспоминаниях подчас давала точный и оригинальный анализ личности того или иного современника. Если говорить о творческом диалоге Цветаевой с кем-либо из современников, то наиболее примечательными являются ее высокие творческие отношения с Б.Л. Пастернаком (их эпистолярный роман начался в 1922 г.). В данной работе подробно рассмотрен цикл Цветаевой «Провода», посвященный Пастернаку. Но в рамках данного исследования наиболее важным и интересным является творческий диалог Марины и Анастасии Цветаевых.

Наиболее ярким примером творческого диалога А.И. Цветаевой с ее знаменитой сестрой является книга *«Воспоминания»*, которая, «помимо несомненных художественных достоинств, включает в себе источник важной информации биографического характера»²¹⁰. Естественно, вся информация, заключенная в названной книге, имеет не только литературно-

²¹⁰ Платонова О.А. И.С. Шмелев и А.П. Чехов: творческий диалог: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2008. – С. 8.

художественное значение, но и историко-биографическое. «Воспоминания» являются своеобразной летописью жизни семьи Цветаевых: «Мои воспоминания – это семейная хроника. В моей памяти равное место занимают все мои близкие – отец, мать, моя сестра Марина и все, кто пришел позднее, но душевная, кровная и возрастная близость к Марине часто выдвигает ее вперед на этих страницах...»²¹¹.

Принцип диалогичности, диалога разработан М.М. Бахтиным, и согласно его учению, «текст живет только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу»²¹². В случае с сестрами Цветаевыми данная позиция представляется наиболее продуктивной.

Диалог сестер осуществляется через мемуарную прозу. На страницах «Воспоминаний» и писем А.И. Цветаевой можно встретить прямые указания на несогласие с точкой зрения или с воспоминаниями старшей сестры, приведенными в том или ином эссе (как это случилось с описанием открытия Музея).

Исследователь творчества А.И. Цветаевой Е.А. Касатых пишет, что создание книги воспоминаний было обусловлено «заинтересованностью Цветаевой историей семьи (что отражено в переписке со старшей сестрой), желанием воскресить в памяти собственное детство, запечатлеть образы сестры Марины...»²¹³.

«Воспоминания» А.И. Цветаевой, несомненно, обладают жанровыми признаками мемуаров (автобиографичность, хронология повествования, строгое следование фактам, как известно, А. Цветаева немало часов провела в архивах, установка на достоверность и т.п.). В этом проявляется явная

²¹¹ Цветаева А.И. Воспоминания в 2 т. 1898–1911 годы. – М.: Бослен, 2008. – Т. 1. – С. 18.

²¹² Бахтин М.М. К методологии литературоведения // Человек: образ и сущность. – Вып. 4. – М.: ИНИОН РАН, 2004. – С. 221.

²¹³ Касатых Е.А. Указ. соч. – С. 8.

убежденность Анастасии Цветаевой в душевной схожести с сестрой Мариной. «Этим обусловлено и стремление мемуаристки рассказать о переживаниях, о становлении своего характера и нравственных ориентиров»²¹⁴.

Центральными образами «Воспоминаний» стали дом в Трёхпрудном, Москва (столь любимая Мариной) и Таруса, именно они характеризуют период детства и юности сестер.

«В этом доме [в Трёхпрудном] родилась и прожила почти двадцать лет, до замужества, Марина Цветаева; его она «любила и воспела», по ее собственному выражению; он был самым родным из ее *своих мест* на свете: дом в Трёхпрудном, Таруса, Коктебель...»²¹⁵, – пишем В. Швейцер.

Марина Цветаева воспела в своих ранних стихах:

Чудный дом, наш дивный дом в Трёхпрудном —

Превратившийся теперь в стихи!

Сама М. Цветаева так описывает этот дом: «... "Трёхпрудный" – моих вещей – Трёхпрудный переулок, где стоял наш дом, но это был целый мир, вроде именья (*Hof*), и целый психический мир – не меньше, а может быть и больше дома Ростовых, ибо дом Ростовых плюс еще сто лет»²¹⁶.

А.И. Цветаева пишет в «Воспоминаниях», что «до ее [Марины] двадцати пяти – и год с ее двадцати восьми с половиной до двадцати девяти с половиной (1921–22) – наши жизни были крепко связаны и она звала меня – своей неразлучной. Марина – самый родной, самый трудный, самый неопиcуемый, самый, может быть, колдовской человек моих детства и юности»²¹⁷. Связь сестер Цветаевых обусловлена генетически, обусловлена семьей и, несомненно, влиянием матери, особой духовностью. Исследователь

²¹⁴ Касатых Е.А. Указ. соч. – С. 9.

²¹⁵ Швейцер В.А. Марина Цветаева. – М.: Молодая гвардия, 2007. – С. 18.

²¹⁶ Цит. по: Швейцер В.А. Указ. соч. – С. 19.

²¹⁷ Цветаева А.И. Воспоминания в 2 т. 1898–1911 годы. – М.: Бослен, 2008. – Т. 1. – С. 21.

Ю.И. Несынова отмечает, что «еще одним важным показателем становится особенности личной судьбы писателей»²¹⁸.

Как отмечает литературный секретарь Анастасии Ивановны С. Айдинян, «от матери... сестры восприняли мечтательность, гордую волю – «стать». От отца... огромную трудоспособность, упорство, демократичность и начала религиозности»²¹⁹. Хотя мы бы сказали, что не религиозность, а именно веру восприняли сестры, и особенно это проявилось в младшей – в Асе, в ее биографических произведениях, ее смирении. Хотя духовное начало – основа жизни и творчества обеих сестер.

«У Марины Цветаевой струи духовного «потока» омывают душу индивидуальности, преобразуются в художественный вымысел.

«У Анастасии Ивановны сила индивидуальности устремлена в жизнь «по истине»; корни ее творчества прочно вросли в реальность»²²⁰.

Четверть века Анастасия и Марина были неразлучимы, а затем их жизненные пути разошлись. Обеим сестрам досталась трудная, даже трагическая судьба. Но их литературное творчество выделяется исключительным образным, выразительным многообразием и поиском нетрадиционных способов художественного выражения, поиском нетрадиционных художественных форм. Дочь М.И. Цветаевой А.С. Эфрон пишет, подтверждая мысль о сходстве сестер и их неразлучности в юные годы: «В весеннюю свою пору сестры являли определенное сходство – внешности и характера, основное же отличие выразилось в том, что Маринина разносторонность обрела – рано и навсегда – единое и глубокое русло целенаправленного таланта, Асины же дарования и стремления

²¹⁸ Несынова Ю.И. Анненский и Г. Иванов: Проблема творческого диалога // Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. 1855-1909. – М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2009. – С. 376.

²¹⁹ Айдинян С. Предисловие // А.И. Цветаева Неисчерпаемое. – М.: Отечество, 1992. – С. 5

²²⁰ Айдинян С. Предисловие. – С. 5–6

растекались по многим руслам, и духовная жажда ее утолялась из многих источников. В дальнейшем жизненные пути их разошлись»²²¹.

Книга «Воспоминания» является наиболее важным и ценным свидетельством несомненного творческого диалога Анастасии Цветаевой с Мариной. Однако не только в этой книге младшая Цветаева ведет диалог со старшей, но и в своем поэтическом творчестве – на уровне художественных деталей, упоминаемых реалий, жанров, прямых адресований.

Помимо диалога, осуществляемого посредством мемуарной, автобиографической прозы, сестры Цветаевы активно обращались друг к другу через лирику. Лирике диалог так же свойствен, как и эпосу. Но, как отмечает И.В. Фоменко, возникнуть такой мог, когда поэт перестает видеть себя «единственным субъектом в мире объектов» и «рядом с ним возник другой полноправный субъект», реальный и конкретный «другой»²²².

В исследовании не было рассмотрено стихотворение А.И. Цветаевой «Моей сестре Марине» [А. Цветаева, С. 92], однако оно представляет несомненный интерес с точки зрения творческого диалога сестер.

Приведем комментарий литературного секретаря А.И. Цветаевой С.А. Айдиняна: «Внезапное воспоминание и жажда свидания с сестрой в миг отчаяния, тоски, когда из-за заграждений А.И. Цветаева увидела чью-то юность, веселье, а у нее на сердце – немота вопроса – свидится ли она когда-нибудь с сестрой, или будут до смерти врозь. Свидеться им не привелось. Когда М. Цветаева вернулась в СССР, А. Цветаева уже находилась в заключении. Там же она узнала о смерти в 1941 году сестры»²²³.

Действительно, стихотворение представляет собой описание чужого веселья, передает ритм заливчатской песни под гармонику и переживания лирической героини – ее тоску, в финале разрешаясь вопросом:

²²¹ Эфрон А. О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. – М.: «Советский писатель», 1989. – С. 54.

²²² Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. – М.: РГГУ, 1997. – С. 105.

²²³ Цветаева А.И. Мой единственный сборник... – С. 168.

Марина! Свидимся ли мы с тобою,
Иль будем врозь – до гробовой доски?

Это стихотворение стало пророческим, т.к. сестры, в последний раз увидевшись в Медоне, больше не встречались.

Еще одним свидетельством творческого диалога являются стихотворения «Молодость» А.И. Цветаевой (1940) и М.И. Цветаевой (1921).

Сравним комментарий М.И. Цветаевой с комментарием С.А. Айдиняна по поводу стихотворений «Молодость». У М. Цветаевой: «Всё раньше всех: Революцией увлеклась 13-ти лет, Бальмонту подражала 14-ти лет, – и теперь, 29-ти лет... окончательно распростилась с молодостью»²²⁴. У С. Айдиняна: «Своего рода прощание с молодостью, жажда более не очаровываться, «расколдовать» мир, который всё время создает соблазны иллюзий – «облачные волшебства» очарований»²²⁵.

Итак, оба стихотворения являются прощанием с молодостью и имеют одинаковое начало: «Молодость моя!» (у М. Цветаевой это восклицание также является рефреном, проходящим через обе части стихотворения). Однако, как видно из датировок, стихотворение М.И. Цветаевой написано значительно раньше, на 20 лет, стихотворения А.И. Цветаевой. И это второе стихотворение является как бы ответом на первое:

М.И. Цветаева «Молодость» [II, с. 64]	А.И. Цветаева «Молодость» [А. Цветаева, с. 93]
I	
Молодость моя! Моя чужая	Молодость моя! Сними заклятье
Молодость! Мой сапожок непарный!	На ступенях старости крыльца!
...	Легкое последнее объятье
Молодость моя! – Назад не кличу,	Рук без обручального кольца.

²²⁴ Цветаева М.И. Собр. соч. в 7 тт. – Т. 2. – С. 498.

²²⁵ Цветаева А.И. Мой единственный сборник... – С. 168.

Ты была мне ношей и обузой.

...

II

Скоро уж из ласточек – в колдуньи!

Молодость моя! Простимся
накануне...

Постоим с тобою на ветру!

Смуглая моя! Утешь сестру!

...

Неспроста руки твоей касаюсь,

Как с любовником с тобой прощаюсь.

Вырванная из грудных глубин –

Молодость моя! – Иди к другим!

Разочарование, разуверение,

Расколдовывающее колдовство,

Облачных волшебств разоблачение,

Жажда уж не жаждать ничего.

Зрелость знойная – о горя зрелость,

Развораживающая ворожба!

Так дышать, чтобы уж не хотелось

Сердцу – ран. Заботы ото лба,

И следить, как позлащенной тучей

Пролетает стая лебедей,

Не приметив легкий блеск летучий

Над премудрой головой моей.

В данном сопоставлении видно, что эти два стихотворения являются очевидным диалогом двух сестер: молодой, 29-летней Марины и зрелой, 46-летней Анастасии. Обе прощаются с молодостью, с радостью, отринув от себя радости шального веселья, «расколдовывающее колдовство». «При несходстве характеров у Марины и Анастасии было сходство душевного строя»²²⁶, чем обусловлена эта удивительная тонкая связь стихов и пронизывающего их настроения меланхолии.

Также примечательным в стихотворении А.И. Цветаевой является упоминание стаи лебедей, которое поразительно перекликается с лебединой темой в лирике М.И. Цветаевой. В связи с этим приведем еще одно стихотворение А.И. Цветаевой «*Б.А.Б. (её судьба)*» [А. Цветаева, с. 33]:

Словно стрелою мой век пролетел –

И через столько стран!

То синевою, жемчужно-бел

Мчал лебединый стан.

²²⁶ Цветаева А.И. Воспоминания в 2 т. 1898–1911 годы. – М.: Бослен, 2008. – Т. 1. – С. 14.

Конечно же, здесь не идет речь о лебединой стане белого движения из цикла М.И. Цветаевой, но тем удивительнее связь сестер, их творческий диалог: «”Мчал лебединый стан” – эта строка, как говорила А.И. Цветаева, не заимствована из «Лебединого стана» М. Цветаевой, так как в Париже в 1927 году сестра не читала ей этого стихотворения цикла. Строка, скорее, еще раз напоминает о психологической близнецовости сестер при несходстве характеров: ведь в детстве они столь часто одновременно, не сговариваясь, произносили одну и ту же фразу очень похожими, почти не отличимыми друг от друга голосами»²²⁷.

При поверхностном анализе произведений М.И. Цветаевой, адресованных А.И. Цветаевой, становится ясным, что в детские и юношеские годы сестры были очень близки, как и свидетельствует младшая Цветаева в «Воспоминаниях»:

Им ночью те же страны снились,
Их тайно мучил тот же смех,
И вот, узнав его меж всех,
Они вдвоем над ним склонились... [I, с. 57]

или

Кто для Аси нужнее Марины?
Милой Асеньки, кто мне нужней? [I, с. 143].

В раннем творчестве Марины Цветаевой часто встречаются стихи, прямо обращенные к младшей сестре или косвенно. Например, ряд стихотворений с заглавием «Асе», «Колыбельная песня Асе».

Как и Марина, Анастасия Цветаева находилась всю свою жизнь под властью и очарованием польской дворянской крови, поэтому в ее творчестве неслучайны упоминания и поэтизация «польской нации».

Кроме того представляется важным сопоставить два стихотворения сестер Цветаевых, посвященных бабушке – «Бабушке» М.И. Цветаевой [I, с.

²²⁷ А.И. Цветаева Мой единственный сборник... – С. 158.

215] и «Моей бабушке по матери – польке, Марии Бернацкой (Которую не видела, которая была красавицей и умерла в 27 лет)» А.И. Цветаевой [А. Цветаева, с. 47]:

М.И. Цветаева «Бабушке»

Продолговатый и твердый овал
Черного платья раструбы...
Юная бабушка! Кто целовал
Ваши надменные губы?

Руки, которые в залах дворца
Вальсы Шопена играли...
По сторонам ледяного лица –
Локоны в виде спирали.

Темный, прямой и взыскательный
взгляд,
Взгляд, к обороне готовый.
Юные женщины так не глядят.
Юная бабушка, – кто Вы?

Сколько возможностей вы унесли
И невозможностей – сколько? -
В ненасытимую прорву земли,
Двадцатилетняя полька!

День был невинен, и ветер был свеж,

А.И. Цветаева «Моей бабушке по матери – польке, Марии Бернацкой (Которую не видела, которая была красавицей и умерла в 27 лет)»

Птицы ли тебе нащебетали
Польских прадедов моих язык?
Или шелковым огнем в тебе
смешались

Шелест пляшущих знамен и стали
Свищущий сереброкрылый крик?
...

Бабушка! Как странно это слово
О портрете юном говорить!
Романтической любви лишь «знав
основы»,
Ей и материнство было ново,
Юной жизни оборвалась нить!

Знаю: это ты во мне играла,
Как на клавесине менуэт...

...То твоя во мне гордыня сердце
точит,
Головы твоей посадка мне пророчит
Плен, – ибо вот так родились мы,
Шею не сгибая... Изменить?

Темные звезды погасли.	Смирить?
– Бабушка! – Этот жестокий мятеж	Отвечать врагу через плечо!
В сердце моем – не от Вас ли?	...

Снова очевиден творческий, и даже мифотворческий диалог двух сестер, страстно преданных своей «польской крови». Обе сестры в своих стихах рисуют образ воинственной и гордой молодой польки – своей бабушки. Смысловые переключки несомненны («Юная бабушка!» – «Бабушка! Как странно это слово / О портрете юном говорить!»; «– Бабушка! – Этот жестокий мятеж / В сердце моем – не от Вас ли?» – «То твоя во мне гордыня сердце точит» и т.п.).

Кроме всех приведенных наблюдений следует сказать об общей красной нити, пронизывающей литературное творчество Цветаевых, – музыка. Именно на музыке, на музыкальных аллюзиях, упоминаниях тех или иных музыкальных произведений, жанров, композиторов, инструментов, на образе сильной, властной, гордой, несравненно музыкальной матери зиждется их творчество. Марине Цветаевой близка песня, романс в качестве первоначала поэзии, Анастасии же – ближе танец – полонез, вальс – и симфоническая музыка (сюиты).

В их творческом диалоге наглядно предстает разность личностей, характеров – цельной, упрямой, страстной природы Марины и смиренной, духовной Анастасии. Однако их различия только сильнее подчеркивают родство и близнецовость. Диалогическая связь произведений сестер-писателей проявляется в использовании ими сходных поэтических принципов при изображении быта и внутреннего мира человека (в частности, при описании жизни семьи Цветаевых), картины мира, в частности, в использовании библейских мотивов, в выстраивании творческого хронотопа согласно церковным праздникам.

Подводя итог размышлениям над творческим диалогом Анастасии и Марины Цветаевых, можно с уверенностью сказать, что он строился в полемической форме, т.к. суждения и воспоминания, высказываемые обеими

сестрами в мемуарной и биографической прозе, часто противоречат друг другу, а в лирическом творчестве сестры скорее ведут диалог, обращаясь или отвечая друг другу. В их литературном творчестве отражены реалии российской жизни начала XX в., реалии эмигрантской среды и, в случае с А.И. Цветаевой, лагерного заключения.

Обнаруживаемые в художественных произведениях А.И. Цветаевой параллели с творчеством М.И. Цветаевой свидетельствуют об особенном отношении младшей сестры к старшей – художнику и человеку – и позволяют говорить о творческом диалоге в наследии сестер, требующем изучения. Настоящие замечания и наблюдения являются неполными, однако, имеющими несомненную важность для настоящего исследования в качестве обоснования и утверждения обозначенной темы. Вопрос творческого диалога М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой заслуживает отдельного обстоятельного исследования, подробно рассматривающего как поэтические, так и прозаические произведения авторов.

Выводы по III главе

Третья глава «Жанровое своеобразие песенно-музыкальной лирики А.И. Цветаевой» представляет собой анализ песенно-музыкальной лирики Анастасии Цветаевой. Глава также разделена на параграфы и главки согласно жанрово-стилевым особенностям творчества. Из-за сравнительно небольшого объема лирического наследия А.И. Цветаевой жанровые феномены, рассмотренные в данной главе, часто носят единичный характер и не находят продолжения в дальнейшем творчестве.

В первом параграфе «Особенности периодизации лирического наследия А.И. Цветаевой» рассмотрен вопрос периодизации лирического творчества А.И. Цветаевой. Эта проблема до сих пор остается не решенной, поэтому произведения цитируются согласно порядку единственного авторизованного сборника стихов поэтессы «Мой единственный сборник».

Во втором параграфе представлена музыкальная символика в поэтической эстетике А.И. Цветаевой. А также раскрывается двойственность поэтического воплощения музыки: музыка явленная и неявленная, музыка земная и вселенская, что характерно для духовного, христианского сознания А.И. Цветаевой.

В третьем параграфе рассмотрен жанр колыбельной песни в лирике А.И. Цветаевой. Данный жанр, как и большинство других, представлен в творчестве поэтессы в рамках лагерной темы.

Баллада, как частный случай романа, рассмотрен в четвертом параграфе. Баллада представлена в своем классическом варианте.

Специфическим музыкальным жанрам посвящен пятый параграф главы. В лирическом наследии А.И. Цветаевой выявлены такие музыкальные жанры, как сюита, полонез и вальс. Идентификация подобных жанров облегчена авторскими номинациями А.И. Цветаевой.

Заключительный, шестой параграф «Творческий диалог М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой» подводит определенный итог в рамках данного исследования. Этот параграф важен для изучения творчества обеих сестер как по отдельности, так и в границах творческого диалога. В ходе работы были выявлены определенные точки соприкосновения творчества сестер Цветаевых, что дает возможность говорить о творческом диалоге этих поэтов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В диссертационной работе определены основные факторы развития культурного процесса, способствовавшие появлению синтетических жанров в первой половине XX в., сочетающего в себе возможности двух видов искусства – музыки и литературы.

Культура Серебряного века определена как синтетическая культура, тяготеющая к объединению средств различных искусств, науки, философии, что наглядно представлено в творчестве поэтов, художников, композиторов. В качестве основных консолидирующих сил искусства рубежа веков, первой половины XX в. исследователи выделяют эстетизм, синтетизм и универсализм²²⁸. Действительно, все эти три движущие начала воздействовали на искусство той эпохи, однако в рамках нашего исследования наиболее интересным представляется явление синтетизма.

Уже в начале прошлого века началось активное изучение явления взаимодействия, синтеза искусств, в том числе музыки и литературы: «Именно начало XX века характеризуется возросшим интересом теоретиков к проблемам взаимодействия музыки и литературы. И это неудивительно: изучение взаимопроникновения музыки и литературы является кардинальным для понимания искусства XIX и XX столетий»²²⁹.

Одними из основных тенденций жанрообразования в русской лирике первой половины XX века являются жанровый и межвидовой синтез, межродовые взаимодействия и циклизация, которая может быть рассмотрена как на уровне цикла, так и на уровне книги стихов (например, сборник

²²⁸ См. подробнее монографию Варакиной Г.В. Между Дионисом и Аполлоном: очерки о русской культуре «серебряного века» / под ред. В.П. Шестакова. – Рязань: Российский институт культурологи, 2007. – С. 201–203.

²²⁹ Поттосина В.Г. Синтез искусств в теории и раннем творчестве Андрея Белого: цикл «Симфонии» [Текст]: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / В.Г. Поттосина; Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. Москва. – Москва, 2001. – С. 97.

А.А. Ахматовой «Четки», книга-цикл М.И. Цветаевой «Лебединый стан»). Эти процессы приводят к трансформациям традиционных жанровых форм и созданию новых жанровых образований.

Изменения жанровой основы песенно-музыкальной лирики первой половины XX в. обусловлено двумя явлениями: обращением к фольклору и ориентацией на традиционные музыкальные жанры.

Фольклорные элементы и мотивы обогащают поэзию М.И. Цветаевой необычными сюжетами, использованием жанров народной песни, плача, причитания, заклинания, мотивами оборотничества и т.п. Ориентация на традиционные музыкальные жанры в свою очередь вносит в творчество такие элементы, как циклизация, использование архитектоники традиционных музыкальных жанров, заимствование музыкальных сюжетов для лирических произведений и т.д.

Приоритетное место музыка заняла в творчестве сестер Цветаевых под влиянием матери и складывающегося в начале XX в. нового представления человека об окружающей действительности. Смещаются акценты в восприятии мира. Актуальной становится его динамичность, безграничность и многозначность, поиск нового – как в быту, так и в художественном выражении. Происходит переход от рационализма к переживанию, интуиции, трансцендентному. «Новой картине мира, воспринимаемого как вечно становящееся бытие, соответствуют такие характерные черты музыки, как процессуальность, обращенность к эмоциональной стороне человека, к его внутреннему миру»²³⁰.

Среди поэтов Серебряного века М.И. Цветаева и А.И. Цветаева, учитывая, что последнюю отнести к этой категории сложно, стоят особняком. Марина Цветаева своим творчеством осуществила значительное

²³⁰ Гармаш Л.В. Художественное своеобразие симфоний Андрея Белого: дис. ... канд. филол. наук. – Харьков: Харьковский гос. пед. ун-т им. Г.С. Сковороды, 2000. – С. 172.

обновление поэтического метода поэзии XX в. за счёт использования универсальных приемов фольклора, античной культуры, музыки. В творчестве Анастасии Цветаевой объединились не только музыка и литература, но её творчество органически вписалось в сложный неоднозначный историко-культурный контекст первой половины XX в.

Художественный стиль творчества обеих сестер, при некоторой схожести тем, мотивов, характеров, разнообразный, новаторский, индивидуальный и неповторимый. История не только русской, но и европейской, американской литературы не знает до сих пор поэта, сравнимого с М.И. Цветаевой.

Исследование взаимодействия музыки и литературы в поэзии М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой позволило взглянуть не только проблему квалификации и генеза изучаемого явления, но и на вопрос классификации «синтетических» жанров песни, романса, а также музыкальных жанров сюиты, вальса и т.д. Прослеженная в диссертации история изучения жанров, в частности, синтетических, позволяет сделать вывод о существовании тенденции к полному охвату многих сторон жанров, особенностях их бытования в творчестве поэта.

В соответствии с поставленными задачами сделаны следующие выводы.

Объективных предпосылок обращения сестер Цветаевых к музыке и музыкальному несколько:

- во-первых, это, конечно же, влияние матери – М.А. Мейн, внимательно пестовавшей музыкальное дарование дочерей;
- во-вторых, это влияние сводной сестры Цветаевой – Валерии, талантливой исполнительницы романсов;
- в-третьих, для Марины Цветаевой – это «слуховое начало» ее поэзии.

Взаимодействие поэтических и музыкальных жанров является одной из важнейших координат в жанровой системе лирики сестер Цветаевых. И жанры конкретных произведений в их творчестве образуют жанровую систему.

Синтез музыкальных и литературных жанров (песня, романс, специфические музыкальные жанры – сюита, кантата, ноктюрн и др.) осуществляется несколькими способами.

Для поэзии Серебряного века характерно усиление музыкального начала, что явно прослеживается в поиске структурных, архитектурных соответствий музыкальной форме. Это проявляется в использовании разнообразных повторов, параллелизмов, ритмических перебоев и т.п.

В то же время сознательное обращение поэтов к музыкальным жанрам таким, как романс, песня, колыбельная, которые находятся на границе двух видов искусства; а также к исконно-музыкальным жанрам кантаты, ноктюрна, сюиты, сонаты и т.д. Ориентация на традиционные музыкальные жанры, в свою очередь, вносит в творчество такие элементы как циклизация, использование архитектуры традиционных музыкальных жанров, заимствование музыкальных сюжетов для лирических произведений и т.д.

Также изменения жанровой основы песенно-музыкальной лирики первой половины XX века обусловлено обращением к фольклору.

В творчестве А.И. Цветаевой нашли отражение такие нехарактерные для поэзии музыкальные жанры, как полонез, вальс. В поэзии поэтессы также представлены жанры сюиты, колыбельной песни, баллады. Жанр сюиты, выраженная в основном в архитектурном плане (на уровне сюитных частей и ритмического рисунка).

Фольклорные элементы и мотивы обогащают поэзию М.И. Цветаевой необычными сюжетами, использованием жанров народной песни, плача,

причитания, заклинания, мотивами оборотничества (особенно это видно в стихах цикла «Лебединый стан») и т.п.

Поэзия М.И. Цветаевой изобилует произведениями, написанными в жанрах песни, колыбельной песни, романса, а также псалма, что обусловлено особым восприятием поэзии самим поэтом. «Песенно-музыкальная» лирика в большинстве случаев у М. Цветаевой объединена в циклы или даже книги стихов («Комедьянт», «Лебединый стан»).

Жанр песни в поэзии М.И. Цветаевой постепенно приобретает всё более лирический оттенок, в позднем творчестве она, в основном, уходит от фольклорных мотивов, от модели народной песни. Романсы изначально носят интимный лирический характер, позиционируя, как правило, монолог лирической героини и безмолвный отклик героя.

Аллюзии на псалмы и использование структуры или мотивов псалмов в лирике М.И. Цветаевой присутствует в большом количестве, что делает стихотворения более насыщенными как по своему содержанию, разделяя текст на два пласта – авторские переживания, эмоции, впечатления и подтекст псалма, так и по форме.

И последнее, это отсылки в поэтическом произведении к музыкальной семантике (ассоциации, связанные с какими-либо музыкальными произведениями), либо к музыкальному инструменту, термину или музыкальному явлению, феномену. А. Цветаева часто делает отсылки к музыкальным произведениям (вальс «На сопках Манчжурии», «Полонез Огинского», песня, сюита и т.д.), инструментам (гармоника, рояль и т.п.), именам композиторов (Скрябин, Огинский).

Практически все виды искусства влияют друг на друга в той или иной степени. Поэтому возникают жанры на стыке нескольких видов искусства, которые часто называют синтетическими: «В музыке... к синтетическим

жанрам... в которых музыка соединяется с литературой, а также с театром, относятся опера, вокально-симфонические жанры, романсы, песни и т.д.»²³¹.

По мнению исследователя В.Г. Поттосиной, «музыка и литература – самостоятельные виды искусства. Но есть группа искусств, которые называются синтетическими. К ним относятся драматический театр, кино, опера, балет и т.д.»²³².

Под влиянием музыки в творчестве А.И. Цветаевой претерпела определенные изменения такой жанр, как баллада. В балладе Цветаевой описаны не героические поступки рыцаря, а изображены последние часы жизни больного, ослабевшего человека. В описании рыцаря явно прослеживаются пушкинские мотивы.

Поэтический инструментарий М.И. Цветаевой богат выразительными средствами русского языка: звукописью, большим количеством эпитетов, разнообразен синтаксически: «Цветаева умело «рвёт» стих, дробит его на части. Единицей её речи является не фраза, а слог... Тире – паузы организуют ритм, способствуют полной передаче накала чувств лирической героини, отчеканивая смысл каждого слова и этим приковывая внимание читателя...»²³³.

Творческий диалог М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой реализован не только в стихотворениях, адресованных или посвященных друг другу, но и в общих темах, музыкальных реалиях, упоминаемых в произведениях. Кроме того, творческий диалог сестер-поэтов активно ведется в мемуарно-

²³¹ Поттосина В.Г. Синтез искусств в теории и раннем творчестве Андрея Белого: цикл «Симфонии»... – С. 93.

²³² Там же.

²³³ Крицкая Н.В. Специфика языковых средств в поэме М. Цветаевой «Молодец» // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба: Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–11 октября 2002 года): сб. докладов. – Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2003. – С. 364.

биографической прозе, например на страницах «Воспоминаний» А.И. Цветаевой.

Тема синтеза музыкальных и литературных жанров является актуальной для современного литературоведения, в частности, изучение такого взаимодействия в творчестве М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой. Исследование, предпринятое в настоящей диссертационной работе, может найти продолжение при обращении к таким актуальным теоретическим проблемам, как функционирование и трансформация жанров песни, романса, традиционных музыкальных жанров (сюиты, вальса, полонеза и т.п.) в лирике XX века; бытование и преобразование жанра псалма в поэтической традиции Серебряного века; творческий диалог М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой; творческий диалог, активное взаимодействие композиторов с творчеством М.И. Цветаевой.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I

1. Ахматова А. Стихотворения и поэмы. / Сост., подготовка текста и примечания В. М. Жирмунского. — Л.: Сов. писатель, 1976. — 558 с.
2. Блок А.А. Собрание сочинений в 8 тт. — Том 6. — М.: ГИХЛ, 1962. — С. 175–176.
3. Гумилёв Н.С. Наследие символизма и акмеизм. — Аполлон. — 1913. — № 1. — с. 42–45 — Режим доступа: [http://ru.wikisource.org/wiki/Наследие_символизма_и_акмеизм_\(Гумилев\)](http://ru.wikisource.org/wiki/Наследие_символизма_и_акмеизм_(Гумилев))
4. Два письма Б.М. Зубакина В.И. Иванову // Вячеслав Иванов: материалы и публикации «НЛО». — № 10. — 1994. — Историко-лит. серия. — Вып. 1. — С. 281–287.
5. Замятин Е.И. Сочинения. — М.: Книга, 1988. — 356 с.
6. Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия // Золотое руно. — 1906. — № 6. — С. 53–56.
7. Иванов Вяч.И. Заветы символизма // Борозды и межи. — М.: Издательство «Мусагет», 1916. — С. 5-20
8. Козлов И.И. Полное собрание стихотворений. — Ленинград: Советский писатель, 1960. — 508 с.
9. Поэзия узников ГУЛАГа: Антология / Под общ. редакцией академика А.Н. Яковлева; Сост. С.С. Виленский. — М.: МФД: Материк, 2005. — 992 с. — (Россия XX век. Документы).
10. Псалтырь. — Москва: Издание московский патриархии, 1973. — 270 с.
11. Пушкин А.С. Руслан и Людмила: поэма, 1817—1820 // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. — Т. 4. Поэмы. Сказки. 1977. — С. 7–80.
12. Слово о полку Игореве: древнерусский текст и пер. Коммент. летописн. повести о походе Игоря. — Тверь: Научная книга, 2009. — 136 с.

13. Тарковский А.А. Стихи разных лет. – Москва: Современник, 1983. – 230 с.
14. Ходасевич В. Рецензия: М. Цветаева Ремесло: Книга стихов. – Берлин: Геликон, 1923. – 166 с.; Психея. Романтика. – Берлин: Изд-во З. Гржебина, 1923. – 114 с. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/139812/read>.
15. Цветаева А.И. Амог: Роман. – Елабуга: Елабужский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, 2009. – 372 с.
16. Цветаева М. Книги стихов / Сост., коммент., статья Т.А. Горьковой. – М.: Эллис Лак 2000, 2004. – 896 с.
17. Цветаева М.И. Избранное. – М.: Издательство «ЭКСМО», 2003. – 384 с.
18. Цветаева М. Вольный проезд: Автобиографическая проза. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 384 с.
19. Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. – М.: Эллис Лак, 1997. – 640 с.
20. Цветаева М.И., Эфрон С.Я. Нет на земле второго Вас...: Проза, стихи, письма: 1911–1925 / Марина Цветаева, Сергей Эфрон / Предисловие Л. Аннинского, примеч. Л. Поликовской, сост. Е. Толкачевой. – М.: Вагриус, 2007. – 304 с.
21. Цветаева А.И. Мой единственный сборник. – Елабуга: Елабужский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, 2009. – 198 с.
22. Цветаева А.И. Воспоминания: в 2 т. / А. И. Цветаева. – М.: Бослен, 2008. – Т. 1. – 816 с.
23. Цветаева А.И. Неисчерпаемое. – М.: Отечество, 1992. – 291 с., [15] л. ил.
24. Цветаева М. Собр. соч. в 7 тт. – Т. 1: Стихотворения. – М.: Эллис Лак, 1994. – 640 с.
25. Цветаева М. Собр. соч. в 7 тт. – Т. 2: Стихотворения. Переводы. – М.: Эллис Лак, 1994. – 592 с.

26. Цветаева М. Собр. соч. в 7 тт. – Т. 5: Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы. – М.: Эллис Лак, 1994. – 720 с.
27. Цветаева М.И. Господин мой время. – М.: Вагриус, 2006. – 496 с.
28. Цветаева М., Гронский Н. Несколько ударов сердца. – М.: Вагриус, 2004. – 320 с.
29. Цветаева М., Пастернак Б. Души начинают видеть. – М.: Вагриус, 2004. – 720 с.
30. Цветаева М.И. Сводные тетради: Неизданное. – М.: Эллис Лак 2000, 1997. – 640 с.
31. Цветаева М. Лебединый стан: Стихи 1917 – 1921 гг. / подг. текста Г.П. Струве. Вступ. ст. Ю.П. Иваска. – Мюнхен: Einheit, 1957. – 64 с.
32. Чайковский П.И. Избранные письма / сост. И коммент. Н.Н. Синьковской. – М.: Музыка, 2012. – 455 с. – (Отечественная музыкальная культура в письмах и документах).
33. Эфрон А. О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. – М.: «Советский писатель», 1989 г. – 480 с.

II

34. Александрова Т.Л. Художественный мир М. Лохвицкой: дис. ... канд. филол. наук. – Москва: Московский гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, 2004. – 293 с.
35. Алексеев М.П. Взаимодействие литературы с другими видами искусства как предмет научного изучения // Русская литература и зарубежное искусство. – Л., 1986. – С. 5-19.
36. Алексеев М.П. Сравнительное литературоведение. – М.: Наука, 1983. – 448 с.
37. Алексеев М.П. И.С. Тургенев и музыка / М.П. Алексеев. – Киев: О-во исследования искусств, 1918. – 22 с.
38. Альфонсов В.Н. Слова и краски. – М.; Л.: Советский писатель, 1966. – 243 с.

39. Артёмова С.Ю. О смещении жанров лирики XX века // Парадигмы: сб. статей молодых филологов (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение). – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – С. 5–12.
40. Бахтин М.М. К методологии литературоведения // Человек: образ и сущность. – Вып. 4. – М.: ИНИОН РАН, 2004. – 221 с.
41. Бахтин М.М. Проблема содержания материала и формы... // Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – 504 с.
42. Бердяев Н. Русский духовный ренессанс нач. XX века и журнал «Путь» // Н. Бердяев. Философия творчества, культуры, искусства. В 2 т. – Т. 2. – М., 1994. – с. 301.
43. Боров Ю.Б. Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов. – М.: Астрель, 2003. – 575 с.
44. Борис Викторович Томашевский. 1890–1957: к 100-летию со дня рождения. – М., 1991. – С. 5-16.
45. Борисова И.Е. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме: автореф. дис. ... канд. культ. наук. Культурология 24.00.01 / Рост. гос. пед. ун-т. – СПб., 1999. – 16 с.
46. Боровская А.А. Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века: автореф. дисс. ... докт. филол. наук: 10.01.01 / А.А. Боровская; Астрахан. гос. ун-т, Астрахань. – Астрахань, 2009. – 46 с.
47. Боровская А.А. Жанровый синтетизм в лирике В. Хлебникова и И. Анненского // Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. 1855-1909. – М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2009. – С. 370–375.
48. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: Academia, 2004. – 352 с.
49. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX веков в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. – М.: РГГУ, 1997. – 305 с.

50. Варакина Г.В. Между Дионисом и Аполлоном: Очерки о русской культуре «серебряного века» / под ред. В.П. Шестакова. – Рязань, 2007. – 221 с.
51. Введение в литературоведение. Хрестоматия: учеб. пособие / Сост.: П.А. Николаев, Е.Г. Руднева, В.Е. Хализев, Л.В. Чернец, А.Я. Эсалнек, Е.А. Цурганова; под ред. П.А. Николаева, А.Я. Эсалнек. – 4-е изд., перераб. и доп. – М.: Высш. шк., 2006. – 463 с.
52. Венцлова Т. Тень и статуя. Собеседники на пиру: Статьи о русской литературе. – Vilnius: Baltos lankos, 1997. – С. 83–102.
53. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 404 с.
54. Веселовский А.Н. Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 408 с.
55. Ветловская В.Е. Анализ эпического произведения: Проблемы поэтики. – СПб.: Наука, 2002. – 213 с.
56. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М.: Издательство «Независимая газета», 1998. – 327 с.
57. Галлеев Б.М. Содружество чувств и синтез искусств. – М.: Знание, 1982. – 64 с.
58. Гармаш Л.В. Художественное своеобразие симфоний Андрея Белого: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.02. – Харьков, 2000. – 178 с.
59. Гаспаров М.Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. – СПб.: Азбука, 2001. – 480 с.
60. Гаспаров М.Л. Русский стих 1890–1925 гг. в комментариях. – М.: Изд-во Высшая школа, 1993. – 272 с. – Режим доступа: http://philologos.narod.ru/mlgaspar/gasp_rverse.htm#409.
61. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. – М.: Фортуна Лимитед, 2003. – 272 с.

62. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.: Изд-во Моск. ун-та; Изд-во “Флинта”, 2008. – 288 с.
63. Гашева Н.Н. Динамика синтетических форм в русской культуре XIX и XX веков. – Пермь: ПГИИК, 2004. – 360 с.
64. Гинзбург Л.Я. О лирике. – 2 изд., доп. – Л.: Советский писатель ленинградское отделение, 1974. – 370 с.
65. Гончарова М.А. Смыслообразующие функции полиметрии в авторском лирическом стихотворном цикле первой половины XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2012. – 18 с.
66. Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Язык поэзии XIX–XX вв.: Фет. современная лирика. – М.: Наука, 1985. – 232 с.
67. Гуляев Н.А., Карташова И.В. Введение в теорию романтизма: пособие по спецкурсу. – Тверь: ТвГУ, 1991. – 92 с.
68. Данилевский Р.Ю. М.П. Алексеев о взаимосвязях искусств // Русская литература и зарубежное искусство. – Л., 1986. – С. 20–34.
69. Дмитриева Н.А. Изображение и слово. – М.: Искусство, 1962. – 317 с.
70. Догалакова В.И. Поэтика цикла Ин. Анненского «Трилистник толпы» // Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. 1855-1909. – М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2009. – С. 110–127.
71. Дунаев М.М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII – XX веках. – Москва: Издательский Совет Русской Православной церкви, 2002. – 1056 с.
72. Жирмунская Т.А. Библия и русская поэзия. – М.: «Изограф», 1999. – 180 с.
73. Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 406 с.
74. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика : избранные труды / [вступит. ст. Д.С. Лихачёва]. – Л.: Наука, 1977. – 407 с., [2] л. ил.

75. Жолковский А.К. Грамматика любви: шесть фрагментов // А.К. Жолковский Инвенции. – М.: Гендальф, 1995. – С. 105–121.
76. Жолковский А.К. Новая и новейшая русская поэзия. – М.: РГГУ, 2009. – 365 с.
77. Жура М.В. Синтетический характер музыкальной культуры «Серебряного века»: автореф. дисс. ... канд. филос. наук: 24.00.01. – Волгоград, 2010. – 25 с.
78. Зайцев В.А., Герасименко А.П. История русской литературы второй половины XX века: Учеб. пособие. – М.: Высш. шк., 2006. – 455 с.
79. Зырянов О.В. Жанровое самосознание Бродского (к вопросу о жанровой авторефлексии поэта) // Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сб. науч. трудов и материалов / ред.: А.Г. Степанов, И.В. Фоменко, С.Ю. Артёмова. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 50–61.
80. Зырянов О.В. Жанровые рефлексивы в свете исторической поэтики // Дергачевские чтения – 2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: проблема жанровых номинаций. – Екатеринбург, 2009. – Т. 1. – С. 80–91.
81. Зырянов О.В. Логика жанровых номинаций в поэзии Нового времени // Новый филологический вестник. – 2011. – № 1(16). – С. 76–86.
82. Иванов В.И. Чурлянис и проблема синтеза искусств // Собрание сочинений в 4 тт. – Т. 3. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1979. – С. 147–170.
83. Ильин И.П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. – М.: Гос. б-ка СССР, 1998. – 28 с.
84. Иншакова Ю.Г. Жанровая система поэзии И.А. Бунина: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Елец: Елецкий гос. ун-т им. И.А. Бунина, 2005. – 23 с.
85. Иоффе И.И. Избранное. Часть 2. Культура и стиль. – М.: Говорящая книга, 2010. – С. 472.

86. Иоффе И.И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино // И.И. Иоффе Избранное. Часть 2. Культура и стиль. – М.: ООО «РАО Говорящая Книга», 2010. – 927 с.
87. Каган М.С. Морфология искусства. – Л., 1972. – 443 с.
88. Казарин Ю.В. Поэзия и литература: книга о поэзии: монография. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011. – 168 с.
89. Капица О.И. Детский фольклор: Песни, потешки, дразнилки, сказки, игры: Изучение. Собрание. Обзор материала. – Л.: Прибой, 1928. – 222 с.
90. Карлы И.Э. Датировка в лирике: типология и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2010. – 16 с.
91. Кац Б., Тименчик Р. Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. – М.: Сов. композитор, 1989. – 336 с.
92. Кихней Л.Г. Иннокентий Анненский как предтеча акмеистов // Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. 1855–1909. – М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2009. – С. 39–47.
93. Кихней Л.Г., Шмидт Н.В. В лабиринтах «петербургской» поэмы Ахматовой // Вестник Воронежского государственного университета. – Серия: Филология. Журналистика. – 2007. – № 2. – С. 100–105.
94. Кихней Л., Ткачева Н. Иннокентий Анненский: Вещество существования и образ переживания. – М.: Диалог, МГУ, 1999. – 124 с.
95. Кожинов В.В. Статьи о современной литературе / В.В. Кожинов. – Москва: Советская Россия, 1990. – 542, [1] с.
96. Копылов В.С., Панченко А.М. Роль музыки в реформе русского стиха. // XVIII век. Сборник 15. Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. – Л.: Издательство «Наука», 1986. – С. 5–20.
97. Крауклис Р.Г. Музыка в философско-поэтическом мире О.Э. Мандельштама: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01.. Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2005. – 184 с.

98. Куняев С.Ю., Куняев С.С. Сергей Есенин. – 3-е изд., доп. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 595 с.
99. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX вв. – М.: ТЦ «Сфера», 1998. – 344 с., нот.
100. Лавров А.В. У истоков творчества Андрея Белого (“Симфонии”) // Белый А. Симфонии. – Л., 1990. – С. 5–34.
101. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра: монография. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 256 с.
102. Лейдерман Н.Л. К определению сущности категории «жанр» // Жанр и композиция литературного произведения. – Вып. 3. – Калининград, 1976. – С. 3–13.
103. Лейдерман Н.Л. Теория жанра: науч. изд. / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2010. – 904 с.
104. Лихачев Д.С. Сравнительное изучение литературы и искусства Древней Руси. // Взаимодействие литературы и искусства в Древней Руси. Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. – Том XXII. – М.; Л.: Издательство «Наука», 1966. – 476 с.
105. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – Санкт-Петербург: Искусство СПб, 1996. – 846 с.
106. Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в трех томах. Т.1. – Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн, 1992. – 294 с.
107. Мазаев А.И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. – М.: Наука, 1992. – 326 с.
108. Мазаев А.И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма / Российская АН, Российский институт искусствознания Министерства культуры РФ. – М.: Наука, 1992. – 326 с.

109. Маслий С.Ю. Сюита (Семантико-драматургический и исторический аспекты исследования): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Москва, 2003. – 170 с.
110. Москвин В.П. Теоретические основы стиховедения: монография. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 320 с.
111. Мышьякова Н.М. Опыт интермедиального анализа (музыкальность лирики А.А. Фета) // Вестник Оренб. ун-та. – 2002. – № 6. – С. 55–58.
112. Несынова Ю.И. Анненский и Г. Иванов: Проблема творческого диалога // Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. 1855-1909. – М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2009. – С. 376.
113. Николаева С.Ю. Поэзия И.А. Бунина в творческом сознании Ю.П. Кузнецова // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». – 2011. – № 18. – Вып. 3. – С. 44–53.
114. Николаева С.Ю. Древнерусские сюжеты в интерпретации Юрия Кузнецова // «Он стоял перед самым Ответом...» Вера и судьба России: Век XX – век XXI. Юрий Кузнецов – поэт и мыслитель: Материалы междунар. науч.-практ. конф.: В 2 кн. – М., 2007. – Кн.1. – С.136–152.
115. Николаева С.Ю. Поэзия А.С. Хомякова в контексте литературных связей // А.С. Хомяков – мыслитель, поэт, публицист: сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. (14–17 апр. 2004 г.) в Литературном институте им. А.М. Горького. – М.: Языки славянских культур, 2007. – Т. 2. – С. 389–401.
116. Овсянникова С.В. Книги лирики А. Ахматовой 1910-х годов в свете художественного новаторства Серебряного века: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01: Москва, 2004. – 25 с.
117. Овсянникова С.В. Книги лирики А. Ахматовой 1910-х годов в свете художественного новаторства Серебряного века: дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2004. – 237 с.
118. Олизько Н.С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей реализации категорий интертекстуальности и

- интердискурсивности в постмодернистском художественном дискурсе: дис. ... докт. филол. наук. – Челябинск: Челябинс. гос. ун-т, 2009. – 343 с.
119. Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идеостиль: Общие вопросы. Звуковая организация текста / В.И. Григорьев, И.И. Ковтунова, О.Г. Ревзина и др. / Под ред. В.П. Григорьева. – М.: Наука, 1990. – 304 с.
120. Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство: Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. – М.: Наука, 1972. – 121 с.
121. Платонова О.А. И.С. Шмелев и А.П. Чехов: творческий диалог: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2008. – 22 с.
122. Платонова О.А. И.С. Шмелев и А.П. Чехов: творческий диалог: учеб. пособие / Науч. ред. С.Ю. Николаева. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2011. – 164 с.
123. Полторацкая А.Ю. Романсы в составе поэмы-мистерии Иосифа Бродского «Шествие» // Литература XX века: итоги и перспективы изучения: материалы Пярых Андреевских чтений. М., 2007. – С. 313–316.
124. Поспелов Г.Н. Лирика среди литературных родов. – М.: Изд-во Московского университета, 1976. – 208 с.
125. Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы: монография. – М.: Просвещение, 1972. – 272 с.
126. Поттосина В.Г. Синтез искусств в теории и раннем творчестве Андрея Белого: цикл «Симфонии»: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. – Москва. – Москва: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, 2001. – 181 с.
127. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки /В.Я. Пропп; С.-Петербург. гос. ун-т. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1996. – 365 с.
128. Пропп В.Я. Русская сказка. – М.: Лабиринт, 2011. – 379 с.
129. Редькин В.А. Мифологическое начало и христианские идеи в поэтическом творчестве А. Ахматовой // Ахматовские чтения: А.Ахматова, Н.Гумилев и русская поэзия начала XX века. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1995. –

130. Редькин В.А. Национальный мир в поэзии Николая Тряпкина // // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». – 2011. – № 18. – Вып. 3. – С. 54–63.
131. Редькин В.А. Русская поэзия второй половины XX века. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2006. – 280 с.
132. Редькин В.А. Русская поэма 1950–1980-х годов: жанр, поэтика, традиции: монография. – Тверь, 2000. – 280 с.
133. Редькин В.А. Система эпического мира в поэмах А. Твардовского: Учеб. пособие / В.А. Редькин; Твер. гос. ун-т. – Тверь: ТГУ, 1992. – 96 с.
134. Роды и жанры: (основные проблемы в историческом освещении). – Теория литературы. Т. 3. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 589, [2] с.
135. Руднев П.А. Опыт семантического анализа монометрической и полиметрической стиховых структур на метрическом уровне // Труды по русской и славянской филологии. 21. Литературоведение. – Тарту: Тарт. ун-т, 1973. – С. 297–311.
136. Русская литература XX века: жанр, поэтика, традиции: к 30-летию деятельности кафедры новейшей русской литературы Тверского государственного университета: сборник научных трудов / Федер. агентство по образованию РФ, Гос. образоват. учреждение высш. проф. образования «Твер. гос. ун-т»; [редкол.: д-р филол. наук, проф. В.А. Редькин (отв. ред.) и др.]. – Тверь: ТвГУ, 2008. – 231 с.
137. Русская литература XX века: На перекрестке жанров, стилей и писательских судеб: Сб. науч. тр.; Науч. ред. В.А. Редькин, Л.Н. Скаковская. – Тверь: ТвГУ, 2001. – 160 с.
138. Русская литература XX века: проблемы жанра и стиля: сб. науч. тр.; М-во образования и науки Рос. Федерации, Твер. гос. ун-т; сост. В.А. Редькин. – Тверь: ТвГУ, 2004. – 224 с.
139. Семёнова Н.В. Цитата в художественной прозе (На материале произведений В. Набокова): Монография. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. –

- 200 с. – (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение).
140. Сидорова А.Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): 10.01.01 дисс. ... канд. филол. наук. – Барнаул, 2006. – 218 с.
141. Скрипкина В.А. Роль цветовой символики в раннем творчестве А. Блока, А. Белого, С. Соловьева. Монография. – М. МГОУ: 2008. – 148 с.
142. Скрипкина В.А. Библейские мотивы в ранних поэмах С.М. Соловьева «Дева Назарета» и «Саул и Давид» // Вестник Московского государственного областного университета. – №5. – Серия «Русская филология». – Вып. 1. – М.: МГОУ, 2006. – С. 124–132.
143. Смирнов И.П. Порождение интертекста. (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака). – СПб: Издательский отдел Языкового центра СПбГУ, 1995. – 193 с.
144. Смирнов И.П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров. – СПб.: Изд-во РХГА, 2008. – 264 с.
145. Смирнова Л.А. Золотой сон души: О русской литературе рубежа веков XIX–XX вв. - М.: Водолей, 2009. – 392 с.
146. Смирнова Л.А. Русская литература конца XIX - начала XX века, М.: Просвещение, 1993. – 288 с. – Электронная версия подготовлена А.В. Волковой. – Режим доступа: www.slovesnik.ru.
147. Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: монография. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. – 218 с.
148. Соколов О.В. О «музыкальных формах» в литературе (к проблеме соотношения видов искусства) // Эстетические очерки: Сб. – Вып. 5. – М.: Музыка, 1979. – С. 222.
149. Степанов А.Г. Об одной строфической модели у И. Бродского («Муха») // Литературный текст: проблемы и методы исследования / «Свое»

- и «чужое» слово в художественном тексте: сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. V. – С. 153–163.
150. Тверской детский фольклор / сост. Л.В. Брадис, В.Г. Шомина. – Тверь: Твер. обл. гос. Дом народного творчества, 2001. – 180 с.
151. Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М.Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, Н.Д. Тамарченко, В.И.Тюпа ; под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2011. – 256 с. – (Сер. Бакалавриат).
152. Тимофеев Л.И. Слово в стихе. – М.: Советский писатель, 1982. – 341 с.
153. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». – Выпуск №12. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 149–154.
154. Томашевский В.Т. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
155. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Изд. группа «Прогресс-Культура», 1995. – 624 с.
156. Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 255-270.
157. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
158. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка: статьи. – М.: Сов. писатель, 1965. – 255 с.
159. Федотов О.И. Политика и религия в эссе Иосифа Бродского Путешествие в Стамбул // W poszukiwaniu prawdy. Chrześcijańska Europa - między wiarą a polityką. – Częstochowa, 2010. – Т. 2. – S. 463–472.

160. Федотов О.И. Жанрообразующее значение личностного начала в «Балладе» Владислава Ходасевича // Личность в межкультурном пространстве: Материалы IV Междунар. конф., посвящённой 50-летию Российского университета дружбы народов. – В 2 чч. – Ч. 1. – М., 2009. – С. 449–456.
161. Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. – Тверь: Тверской государственный университет, 1992. – 124 с.
162. Фридлиндер Г.М. Шестое чувство // Фридлиндер Г.М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». – СПб.: Наука, 1995. – 524 с.
163. Фрирман Л.Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. – М.: Наука, 1973. – 168 с.
164. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 2004. – 405 с.
165. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Пер. с нем. С. Бромерло, А.Ц. Масевича и А.Е. Барзаха. – СПб.: «Академический проект», 1999. – 512 с. (Серия «Современная западная русистика», т. 20).
166. Хворостьянова Е.В. Ритмическая композиция русского стиха: историческая типология и семантика: автореф. дис. ... докт. филол. наук. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гос. ун-т, 2009. – 29 с.
167. Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 192 с.
168. Шкловский В. Литература без структуры: Розанов в теории прозы / в пер. Бенджамина Шера. – Элмвуд Парк, Иллинойс: Доки Архив Пресс, 1990. – С. 189–205.
169. Шкловский В. О содержании // Избранное в двух томах. Т. 2. – Москва: Художественная литература, 1983. – С. 288–293.
170. Эволюция жанров в литературе Урала XVII–XX вв. в контексте общероссийских процессов / О.В. Зырянов, Т.А. Снигирева, Е.К. Созина и др. – Екатеринбург: УрОРАН, 2010. – 552 с.

171. Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха. – Пб.: ОПОЯЗ, 1922. – 200 с.
172. Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе / Пер. с англ. – Киев: AirLand, 1996; М.: ЗАО «Совершенство», 1997. – 352 с. (Citadelle).

III

173. Айдинян С.А. Предисловие / А.И. Цветаева «Неисчерпаемое». – М.: Отечество, 1992. – С. 4–9.
174. Айзенштейн Е.О. Борису Пастернаку – навстречу! Марина Цветаева: О книге Марины Цветаевой «После России» (1928). СПб.: Журн. Нева: Летний сад, 2000. 384 с.
175. Александров В.Ю. Фольклоризм М. Цветаевой: (Стихотворная поэтика, жанровое своеобразие): автореф. канд. дис. – М., 1989. – 16 с.
176. Александров В.Ю. Фольклорно-песенные мотивы в лирике Марины Цветаевой // Русская литература и фольклорная традиция: Сб. научн. трудов/ Отв. ред. Д.Н. Медриш — Волгоград, 1983. — С. 103-112.
177. Афанасьева Н.А., Шишкина О.Ю. Мифологема и архетип в языковой модели мира М. Цветаевой // На путях к постижению Марины Цветаевой: сб. док. – Москва, 2002. – С. 378–385
178. Бабенко И.И. Коммуникативный потенциал слова и его отражение в лирике М.И. Цветаевой: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. – Томск, 2001. – 234 с.
179. Безменова С.А. Поэма М. Цветаевой «На красном коне»: (К проблеме жанра) // Художественное творчество и литературный процесс. – Вып. 7. – Томск, 1985. – С. 114-126
180. Белкина М.М. Скращение судеб. – М.: Эллис Лак 2000, 2008. – 789 с.: ил.
181. Береговская Э.М. Синтаксические фигуры в лирике Марины Цветаевой // Речевое общение (Теоретические и прикладные аспекты речевого общения): специализированный вестник. – Вып. 7, 1998. – С. 56–57.

182. Битюцкий В. Воронежская дворянка. Анастасия Цветаева // Грани. – 2007. – № 224. – С. 86–104.
183. Бонфельд М. Мощь и невесомость // Вопросы литературы. – 2003. – № 5. – С. 91–99.
184. Боровикова М. Литературная биография Цветаевой: полемический аспект // Русская филология: сб. науч. работ молодых филологов. – Вып. 18. – Тарту: Тартуский ун-т, 2007. – С. 73–78.
185. Боровикова М. Цветаева и Ахматова (вокруг последнего стихотворения Марины Цветаевой) // Блоковский сборник XVI: Александр Блок и русская литература первой половины XX века. С. 142–156.
186. Бородавкина О.М. Концепт «Конь» в творчестве М. Цветаевой // На путях к постижению Марины Цветаевой: Девятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–12 октября 2001 года): сб. докладов. – Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2002. – С. 394–399.
187. Бродский И. Письмо к Горацию / Пер. с англ. – М.: Издательство «Наш дом – L'Age d'Homme», 1998. – 304 с.
188. Ван Яньцю Так вслушиваются... (Музыкальные лейтмотивы в поэтике Марины Цветаевой) // Шестая цветаевская международная научно-тематическая конференция (Москва, 9-11 октября 1998 г.): сб. докладов / отв. ред. В.И. Масловский. — М.: ДМЦ, 1999. – С. 168–175.
189. Вахтель Н.М. Стилистические фигуры в поэзии Марины Цветаевой // Вестник ВГУ. Серия Гуманитарные науки. Дискурс: К 110-летию со дня рождения М. Цветаевой. – Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2002. – № 1. – С. 28–41.
190. Войтехович Р. Еще раз о Сивилле Цветаевой // Парадигмы: сб. работ молодых ученых / под общ. ред. И.В. Фоменко. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – С. 159–172.
191. Гаспаров М.Л. Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова // М.Л. Гаспаров. «Избранные статьи». – М.: «Новое Литературное Обозрение»,

1995. – Режим доступа:
<http://tsvetaeva.synnegoria.com/WIN/about/gasparov00.html>.
192. Геворкян Т. Мифы и догадки при свете фактов. К новым материалам о Марине Цветаевой // Вопросы литературы. – 2006. – № 5. – С. 248–282.
193. Григорьева О.Н. Метафизика сестёр // Творчество М.И. Цветаевой в контексте европейской и русской литературной традиции: материалы III Международных Цветаевских чтений. – Елабуга: ЕГПУ, 2006. – С. 167–172.
194. Губанов С.А. Эпитет в творчестве М. И. Цветаевой: семантический и структурный аспекты: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. – Самара, 2009. – 235 с.
195. Жильцова В. В., Набебин А.А. Пунктуация и частота слов в «Поэме Воздуха» М. Цветаевой // «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой: Вторая международная научно-тематическая конференция (Москва, 9-10 октября 1994 г.): сб. докладов / отв. ред. О.Г. Ревзина. — М.: ДМЦ, 1994. — С. 76–82
196. Жильцова В.В. Композиционно-поэтическая функция тире в поэзии Марины Цветаевой // Язык как творчество: сб. ст. к 70-летию В.П. Григорьева. – М.: «ИРЯ РАН», 1996. – 365 с. – С. 353–363.
197. Жогина К.Б. Я столько раз хотела жить и столько умереть! (Тема смерти в ранних стихотворениях Марины Цветаевой) // На путях к постижению Марины Цветаевой: сб. док. – Москва, 2002. – С. 346–363
198. Зубова Л.В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. – Л.: Издательство Ленингр. ун-та. 1989. – 264 с.
199. Зубова Л.В. Язык поэзии Марины Цветаевой (Фонетика, словообразование, фразеология). – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. – 232 с.
200. Иванова О.А. Имена собственные и табуирование в поэмах Марины Цветаевой, написанных на народные сюжеты // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба: Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–11 октября 2002 года): сб. докладов. – Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2003. – С. 350–357.

201. Кавакита Н.С. Проблема архетипа в творческом опыте М.И. Цветаевой: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.08. – Москва, 2004. – 200 с.
202. Кавакита Н.С. Архетипы природы в творчестве М. Цветаевой // На путях к постижению Марины Цветаевой: Сб. док. – Москва, 2002. – С. 287–300.
203. Касатых Е.А. Мир творчества А.И. Цветаевой: художественное, онтологическое, событийное: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Иваново, 2009. – 18 с.
204. Клинг О.А. «Мысль семейная» М.И. Цветаевой // Семья Цветаевых в истории и культуре России: XV Международная научно-тематическая конференция (Москва, 8–11 октября 2007 г.): сб. докл. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2008. – С. 71–86.
205. Клинг О.А. Поэтический мир М.Цветаевой. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – 112 с.
206. Клинг О.А. Поэтический стиль М. Цветаевой и приемы символизма: притяжение и отталкивание // Вопросы литературы. – №3. – 1992. – С. 74–93.
207. Кейтман Л. Душа в параллельных мирах. Сочетание несочетаемого в жизни и творчестве Марины Цветаевой // Литературное обозрение. – 1995. – № 3. – С. 40-42.
208. Козубовская, Г.П. М. Цветаева: цикл как миф // Текст: варианты интерпретации: мат. VI межвузовской науч.-практ. конф. (19–20 апреля 2001 г.). – Вып. 6. – Бийск: БГПУ, 2001. – С. 148–150
- Коркина Е.Б. Трилогия Цветаевой // Марина Цветаева. Симпозиум, посвященный столетию со дня рождения. – Нортфилд, Вермонт, 1992. – С. 110–117.
209. Колотаев В.А. Два подхода к принципам анализа художественного текста: (На материале стихотворного цикла М.И. Цветаевой «Кармен») // Вестн. Ставроп. гос. пед. ун-та. Вып. 5 (Ставрополь) 1996. – С. 125–132.
210. Крицкая Н.В. Специфика языковых средств в поэме М. Цветаевой «Молодец» // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба: Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–11 октября

- 2002 года): сб. докладов. – Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2003. – С. 358–364.
211. Кубка Ф. Грустный романс о Марине Цветаевой // Марина Цветаева в воспоминаниях современников: Мгновенный след / Изд. подг. Л.А. Мнухиным; предисл. Е. Толкачевой. – М.: Вагриус, 2006. – С. 207-217.
212. Кудрова И.В. Гибель Марины Цветаевой. – М.: Издательство Независимая Газета, 1999. – 320 с: ил. – (Серия «Литературные биографии»).
213. Купченко Вл. Загадочное стихотворение М. Цветаевой // Русская литература. – 1996. – № 3. – С. 256–260.
214. Лапутина Т.В. Индивидуальная метафора в поэтическом тексте М. Цветаевой: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.01. – Москва 2011. – 164 с.
215. Лосская В. Марина Цветаева в жизни: неизданные воспоминания современников. – Нью-Йорк: Эрмитаж, 1989. – 350 с.
216. Ляпон М.В. Риторика смыслообразования Марины Цветаевой // Семья Цветаевых в истории и культуре России: XV Международная научно-тематическая конференция (Москва, 8–11 октября 2007 г.): сб. докл. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2008. – С. 161–176.
217. Макашева С.Ж. Творческая эволюция М.И. Цветаевой: онтология, концепция личности: дисс. ... докт. филол. наук: 10.01.01. – Москва, 2006. – 378 с.
218. Марина в воспоминаниях современников: Мгновенный след / Изд. подг. Л.А. Мнухиным; предисл. Е. Толкачевой. – М.: Вагриус. – 496 с.
219. Маслова В.А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: учеб. пособие. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 256 с.
220. Маслова В.А. Концепт «морок» как отражение мировосприятия поэта // На путях к постижению Марины Цветаевой: Сб. док. – Москва, 2002. – С. 386–393.
221. Минералова И.Г. О стиле Марины Цветаевой // Литература школе, 2003, № 9. – С. 7–11.

222. Осипова О.В. Символические представления в художественной системе цикла М. Цветаевой «Стихи к Блоку» // Семья Цветаевых в истории и культуре России: XV Международная научно-тематическая конференция (Москва, 8–11 октября 2007 г.): сб. докл. / отв. редактор и составитель И.Ю. Белякова. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2008. – С. 327–332.
223. Павловский А. Куст рябины. О поэзии Марины Цветаевой: Монография. – Ленинград: Советский писатель, 1989. – 352 с.
224. Петкова Г.Т. Поэтика лирического цикла в творчестве Марины Цветаевой: автореф. канд. дис. – М., 1994. – 24 с.
225. Последний луч Серебряного века: Воспоминания об Анастасии Цветаевой. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. – 776 с.: илл.
226. Ревзина О.Г. От стихотворной речи к поэтическому идиолекту // Очерки истории языка Русской поэзии XX века: поэтический язык и идиостиль / отв. ред. В.П. Григорьев. – М.: Наука, 1990. – С. 27–46.
227. Ревзина О.Г. Тема деревьев в поэзии М.Цветаевой / О.Г. Ревзина // Труды по знаковым системам. – Тарту. – 1982. – Вып. 576. – С. 141–148.
228. Романова Г.В. Использование библеизмов в поэзии Марины Ивановны Цветаевой: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. – Воронеж, 2003. – 223 с.
229. Руденко И. Слишком красная для белых, слишком белая для красных // Новое время. – 1992. – № 9. – С. 46–48.
230. Саакянц А. Два поэта – две женщины – две трагедии. – Режим доступа: <http://poetry.usoz.ru/publ/4-1-0-30>.
231. Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. – М.: Эллис Лак, 1999. – 816 с.
232. Саакянц А. Твой миг, твой день, твой век: Жизнь Марины Цветаевой. М.: Аграф, 2002. 416 с.
233. Саакянц А. Три Москвы Марины Цветаевой. – Режим доступа: <http://tsvetaeva.synnegoria.com/WIN/saakyan/saak3msk.html>.

234. Сафронова И.П. Эстетические функции пунктуации в поэзии М.И. Цветаевой: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ижевск: Удмуртский гос. ун-т, 2004. – 23 с.
235. Сафронова И.П. Эстетические функции пунктуации в поэзии Марины Цветаевой: На материале циклов "Стихи к Блоку" и "Стихи к Пушкину": дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.01. – Ижевск: Удмуртский гос. ун-т, 2004. – 247 с.
236. Семья Цветаевых в истории и культуре России: XV Международная научно-тематическая конференция (Москва, 8–11 октября 2007 г.): сб. докл. / Отв. редактор и составитель И.Ю. Белякова. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2008. – 472 с.
237. Серова М.В. Поэтические циклы Марины Цветаевой (Художественный смысл и поэтика): автореф. канд. дис. – Иваново, 1994. – 21 с.
238. Слоним М. О Марине Цветаевой. Из воспоминаний // Марина Цветаева в воспоминаниях современников: Мгновений след / изд. подг. Л.А. Мнухиным; предисл. Е. Толкачевой. – М.: Вагриус, 2008. – С. 146–206.
239. Смирнов М. «Я люблю живую ткань жизни»: Из устных рассказов А.И. Цветаевой // Новый мир. – 2007. – № 10. – С. 129–141.
240. Соболевская Е.К. Ранние поэмы М. Цветаевой в контексте лироэпических жанров конца 10-х-начала 20-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Одесса, 1989. – 16 с.
241. Суни Т. Композиция «Крысолова» и мифологизм М.И. Цветаевой. – Хельсинки: Ин-т России и Вост. Европы, 1996. – 206, [52] с.
242. Федотов О.И. Лирический герой или лирическая героиня? Гендерная рокировка в двух стихотворениях В. Ходасевича и М. Цветаевой // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики: сб. науч. ст. – В 2 чч. – Минск: РИВШ, 2007. – Ч. 2. – С. 54–63.
243. Федотов О.И. Неизвестная Марина Цветаева (рец. на: Головки В.М. «Через Летейски воды...»: Марина Цветаева в воспоминаниях, письмах и

- документах. – М.; Елабуга; Ставрополь, 2007) // Литературная Россия. – 17.08.2007. – № 33–34 – С. 2321–2322.
244. Фокин П. «МНЕ дело – изМЕНА» // Цветаева без глянца. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2008. – 715 с. – (Серия «Без глянца»).
245. Цветкова М.В. Две «Попытки ревности» (сравнительный анализ стихотворений Марины Цветаевой и Крейга Рейна) // Филологические науки. – 2002. – № 4. – С. 105–111.
246. Швейцер В.А. Марина Цветаева. – 2-е изд. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 591 с.: илл. – (Жизнь замечательных людей: Сер. биогр.; Вып. 1033).
247. Шевеленко М.Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 464 с.
248. Эткинд Е.Г. Строфика Цветаевой. Логаэдическая метрика и строфы // Там, внутри: О русской поэзии XX века. – СПб., 1996. – С. 371–391.

IV

249. Барковская Н.В. Поэзия «Серебряного века»: учеб пособие. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ин-т, 1999. – 170 с.
250. Пронин В.А. Теория литературных жанров. – Москва: Московский государственный университет печати, 1999. – 360 с.
251. Квятковский А.П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. – М.: Сов. Энцикл., 1966. – 376 с.
252. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. – Т. 6. – М.: Сов. энцикл., 1971.
253. Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 8. – М.: ОГИЗ РСФСР, гос. Словарно-энцикл. изд-во «Советская энциклопедия», 1934.
254. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. – 2 изд. доп. и перераб. – М.: Музыка, 1979. – 536 с., нот.
255. Степанов А.Г. Метр // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008. – С. 217.

256. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. – 2-е изд., испр. – СПб.: Издательство «Лань», 2001. – 496 с.
257. Орехова М. Русский романс в контексте художественной культуры XX века. – Режим доступа: <http://www.kovzel.ru/vchera-romans.html>.
258. Venclova T. On Russian Mythological Tragedy: Vjaceslav Ivanov and Marina Cvetaeva. *Myth in Literature*. Ed. A. Kodjak et al. New York University Slavic Papers V. Columbus, Ohio: NYUP, 1985. – P. 89–109.
259. Hanna Ruutu Patterns of Transcendence Classical Myth in Marina Tsvetaeva's Poetry of the 1920s. – Helsinki: University of Helsinki, 2006. – 158 с.
260. Jenny Laurent. *La terreur et les signes*. – Paris: Gallimard, 1982. – 280 p.
261. Sarah Ossipow Cheang The generic intertext of psalms in the poetry of Marina Tsvetaeva (1892–1941): Thesis submitted to the University of Nottingham for the degree of Doctor of Philosophy. – Nottingham, 2008. – 413 p.