

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра русского языка, литературы и речевой коммуникации
45.03.01 Филология

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой РЯЛиРК
И.В. Евсева
« 12 » _____ 2017 г.



БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**РАННЯЯ ЛИРИКА М. ЦВЕТАЕВОЙ: ОПЫТ
ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА**

Выпускник



П.И. Яночкина

Научный руководитель



д-р филол. наук, проф. Ю.А. Говорухина

Нормоконтролер



Н.П. Булахова

Красноярск 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ: ТЕОРИЯ ВОПРОСА, ПРАКТИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ НАУКЕ	7
1.1. Феноменология как метод познания.....	7
1.2. Феноменологические исследования в отечественном литературоведении.....	9
1.3. Алгоритм феноменологического анализа: рабочая модель.....	17
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	17
ГЛАВА 2. ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ УСТАНОВОК М. ЦВЕТАЕВОЙ (НА МАТЕРИАЛЕ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА)	19
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	26
ГЛАВА 3. «ВЕЧЕРНИЙ АЛЬБОМ» И «ВОЛШЕБНЫЙ ФОНАРЬ»: ОПЫТ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА	27
3.1. «Прыжок» как сверхустановка творческого сознания Марины Цветаевой: инобытие сказки	27
3.2. «Прыжок» как сверхустановка творческого сознания Марины Цветаевой: инобытие Другого	45
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3	51
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	54
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	57

ВВЕДЕНИЕ

Интерес к наследию Марины Цветаевой – особенно после открытия её архивов в 2000 году – стабильно высок. Опубликованы биографические книги, в которых произведения поэтессы соотносятся с фактами ее жизни. Это книга И.В. Кудровой «Путь комет» (2007), А. Павловского «Куст рябины» (1989), А.А. Саакянц «Марина Цветаева. Жизнь и творчество» (1999), В.А. Швейцер «Быт и бытие Марины Цветаевой» (1992) и ряд других. Пополняется и корпус литературоведческих работ, посвящённых разным аспектам поэтического, драматического, прозаического творчества поэтессы. Как одну из наиболее фундаментальных, стоит отметить монографию И.Д. Шевеленко [Швеленко, 2015]. Автор исследует творчество Цветаевой в русле интертекстуального метода, выявляя основные мотивно-образные и тематические доминанты её текстов и пытаясь найти в них типичные для литературного процесса того времени черты¹.

Следует отметить, что в современном цветаеведении начальный этап литературного пути Марины Цветаевой остаётся практически за скобками². Мы считаем это упущением, ведь установки, которые определили миропонимание и самопонимание Цветаевой, её реакции на явления действительности, а также специфику художественного мира, формируются в детстве и проявляются уже в первых литературных опытах. Это отмечали такие литературоведы, как М.Л. Гаспаров [Гаспаров, 2001: 136] и И.Д. Шевеленко [Швеленко, 2015: 36]. В существующих на сегодняшний день исследованиях творчество Цветаевой изучается как готовый продукт, как «статическое целое вне категории развития и изменения» [Швеленко, 2015: 10]. Работы, в которых исследовались бы индивидуальные установки

¹ Задачу исследования И.Д. Шевеленко определяет как «возвращение её [Цветаевой – Я.П.] творчества контексту той эпохи, в которой она жила и писала <...> эта рамка прежде всего требует историзации как текстов автора, так и стратегий его литературного поведения» [Швеленко, 2015: 12].

² Ранним работам поэтессы посвящено, например, диссертационное исследование Марии Боровиковой, которая идёт сходным с И.Д. Шевеленко путём [Боровикова, 2011].

сознания Цветаевой, «генетическое конституирование» [Деррида, 2000] лирических текстов, выявлялся специфический текстопорождающий механизм, нам пока неизвестны.

Актуальность выбранной темы связана с методологической ориентацией нашей работы. Феноменологический «взгляд» на ранние поэтические тексты М. Цветаевой позволяет по-новому увидеть особенности поэтики автора. Сам феноменологический метод в литературоведении нуждается в расширении практики его использования, с тем чтобы уточнить его аналитические возможности.

Новизна нашего исследования определяется выбранным методом, а также материалом – ранней лирикой М. Цветаевой, недостаточно изученной в отечественном литературоведении.

Цель работы – феноменологическое объяснение особенностей поэтики ранней Цветаевой.

Задачи исследования:

- изучить теоретические основы феноменологического метода;
- проанализировать отечественные литературоведческие работы, выполненные в феноменологическом ключе;
- исследовать автобиографические тексты Марины Цветаевой, посвящённые детству, с целью выявления специфических установок сознания, определивших поведенческие реакции, мировосприятие юной поэтессы;
- исследовать ранние поэтические тексты Марины Цветаевой, используя феноменологический подход.

Объектом работы являются такие ментальные установки молодой Марины Цветаевой, которые определили её поэтическое «поведение», **предметом** – «сигналы» этих установок на уровне поэтики лирических текстов.

Теоретическую базу составили труды Ю.М. Лотмана, М.М. Бахтина, С.Ю. Бройтмана, Р. Ингардена, В.Н. Топорова, В.И. Тюпы, Ж. Деррида,

А. Геннепа, М. Фуко, учебники по философии под ред. А.Ф. Зотова и В.В. Васильева, а также ряд статей о феноменологии (А.В. Аксёнова, А.Ю. Большаковой, В.Г. Одинокова, Д. Соболева, Е.В. Чепкасовой).

При исследовании текстов были использованы **методы** структурно-типологического и феноменологического («археологического»³) анализа.

Структура работы. Дипломная работа включает в себя три главы и заключение. Первая глава «Феноменологический подход в литературоведении: теория вопроса, практика использования в отечественной науке» посвящена феноменологии как философской и – шире – научной парадигме, а также как методу литературоведения; в ней также представлен критический обзор литературоведческих исследований, обозначенных авторами как феноменологические. Во второй главе «Феноменологический опыт реконструкции установок М. Цветаевой (на материале автобиографического творчества)» изучаются автобиографические эссе о детстве и ранние письма Марины Цветаевой, которые позволяют понять особенности мировосприятия будущей поэтессы. Третья глава «“Вечерний альбом” и “Волшебный фонарь”»: опыт феноменологического анализа» содержит феноменологический анализ лирических текстов, вошедших в первые два сборника поэтессы.

Материалы исследования были **апробированы** на конференциях («Молодёжь и наука», Красноярск, 2013, 2015, 2016; «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека», Красноярск, 2015; «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения», Томск, 2016), основные тезисы нашли отражение в публикациях:

1. Яночкина П.И. Поэтика границы в лирике Марины Цветаевой // Молодежь и наука: сб. мат-лов IX Всерос. науч.-тех. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых с междунар. участием, посвященной 385-летию со дня основания г. Красноярск [Электронный ресурс]. Красноярск:

³ В определении М. Фуко.

Сиб. федер. ун-т, 2013. URL: <http://conf.sfu-kras.ru/sites/mn2013/section078.html> .

2. Яночкина П.И. Мир сказки в ранней лирике М.И. Цветаевой // Проспект Свободный-2015: мат-лы науч. конф., посвящённой 70-летию Великой Победы (15-25 апреля 2015 г.) [Электронный ресурс]. Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2015. URL: <http://nocmu.sfu-kras.ru/direction/src/гуманитарное/Поэтика%20русской%20и%20зарубежной%20литературы.pdf> .

3. Яночкина П.И. Семиотика границы в ранней лирике М. И. Цветаевой: сказка как инобытие // *Siberia_Lingua*. 2015. №2. С. 162-169.

4. Яночкина П.И. Феноменология Иного в раннем творчестве Марины Цветаевой: жизнь как текст (на материале сб. «Вечерний альбом») // Проспект Свободный-2016: мат-лы науч. конф., посвящённой Году образования в Содружестве Независимых Государств (15-25 апреля 2016 г.) [Электронный ресурс]. Красноярск: Сиб. федер. ун-т., 2016. URL: <http://nocmu.sfu-ras.ru/digest2016/src/гуманитарное/История%20и%20поэтика%20русской%20литературы%20XX-XXI%20вв.pdf> .

5. Яночкина П.И. «Археология» (жизне)текста ранней М. Цветаевой (на материале сб. «Вечерний альбом») // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения: сб. мат-лов III (XVII) Междунар. конф. молодых учёных (18-23 апреля 2016 г.). Томск: Изд-во Томского ун-та, 2016. Вып. 17. С. 474-477.

ГЛАВА 1. ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ: ТЕОРИЯ ВОПРОСА, ПРАКТИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ НАУКЕ

1.1. Феноменология как метод познания

Феноменология – философская концепция о сознании субъекта, точнее – об опыте познающего сознания. Основоположником феноменологии считается Эдмунд Гуссерль (1859-1938), пришедший в своё время к мысли об интенциональности сознания (сознание существует только как «сознание о...»). В этом интенциональном акте конституируется мир отдельного субъекта. Второе важное понятие философии Гуссерля – редукция. Редукция есть «метод проникновения в природу подлинной (трансцендентальной) субъективности как необходимого условия создания универсальной философии» [Философский словарь, 2001: 487]. Она предполагает три этапа.

1. Эпохе. Главное здесь – преодолеть «естественную установку» и «вывести бытие за скобки» [Гуссерль, 1994; цит. по: История философии, 2005: 528]: освободить от внешних связей, от чужих суждений и опыта. В результате эпохе субъект по отношению к собственному бытию занимает позицию, говоря словами М.М. Бахтина, «причастной вненаходимости».

2. Трансцендентальная редукция – за неё отвечает трансцендентально-феноменологическая установка субъекта. Если на этапе эпохе феноменолог как бы перерезал все связи бытия с объективной реальностью, то при трансцендентальной редукции он сосредотачивается на личных переживаниях (Гуссерль называл это «потокосом сознания» [Феноменология, 2000], то есть феноменах или вещах-в-себе⁴, и в конечном счёте заключает в скобки себя самого как «эмпирического субъекта» [История философии, 2005: 528]. Феномены неразрывно связаны с опытом, а то, что находится за

⁴ «Под вещью в феноменологии понимается некое духовно-материальное единство. <...> Феноменологическая “вещь” не есть вещь в обычном смысле слова, но более обобщенная, самораскрывающаяся часть жизненного мира» [Большакова, 2016: 70].

пределами его, не должно учитываться. На такую гносеологическую позицию встаёт и исследователь-литературовед: для него «феноменологическая установка предполагает неразрывность субъекта и объекта» [Пращерук, 1999: 41], то есть автора и текста; всё, что не принадлежит сознанию автора, то есть не является феноменом, не следует учитывать.

3. Эйдетическая редукция предполагает сведение индивидуального чистого сознания субъекта к «априорным структурам» [История философии, 2005: 531].

Учение Гуссерля и его последователей не является продолжением кантовской «феноменологии духа», которая развивалась в «русле долгой европейской традиции с её оппозицией “внутреннего” “внешнего”, “скрытого” и “очевидного”, “глубинного” и “поверхностного”» [Философия, 2004: 311]. Эта классическая философия была по характеру своему метафизичной, против чего выступала феноменология XX века с её максимой «К самим вещам!»

Важно понимать и то, что феноменологию не следует рассматривать наряду с онтологией или теорией познания как «тематический предмет». Феноменология – это «особый метод, с помощью которого философское осмысление открывает интенциональную конституированность сознания» [Херманн, 2000: 30–31]. То есть феноменология изначально имеет прикладной характер, и её «рабочее пространство» не ограничивается ни философией, ни гуманитарными науками в целом⁵.

Итак, источником любого значения или смысла, по Гуссерлю, становится субъект и его сознание, а итогом работы феноменолога – обнаружение абсолютных, вечных структур чистого сознания. Добавим, что Гуссерль настаивал на до-языковом происхождении сознания: язык – это

⁵ Для того чтобы убедиться в этом, достаточно просмотреть каталог, например, сервиса Elibrary.ru: помимо привычных «феноменология духа», «феноменология бытия», «феноменология творчества», нередко встречаются работы с заглавиями вроде «Феноменология биогеохимии и бионеорганической химии», «Парадоксы феноменологии света», «К феноменологии эпилептических психозов», «Феноменология ландшафта и рубежи ландшафтного планирования» и так далее.

средство донесения до другого смыслов; сознание и его структуру выразить невозможно. Это верно в отношении, скажем, не-художника, художник же создаёт язык символов и знаков для описания своего переживания – сознательного и подсознательного. И взгляд на творчество данного художника через феноменологическую оптику может приблизить нас к пониманию «генетического конституирования» текстов и «априорных структур» его сознания.

1.2. Феноменологические исследования в отечественном литературоведении

Исследование лирики в русле структурно-типологического метода даёт ценную информацию об особенностях поэтики. Однако в этом же состоит и основной его недостаток: структуралист интересуется только текстом или некоторым их множеством и изучает его как статическую структуру, иногда отрывая от его автора. Замыкаясь в пределах текста, исследователь рискует «вступить на “экстенсивный” путь изучения художника – путь выявления и обозначения все новых и новых “составляющих” его мировидения, в определенном смысле, уводящий от проблем, связанных с пониманием <...> исходной стратегии, ключевых принципов и “механизмов”, с помощью которых осуществляется преобразование идейно-философского содержания в содержание собственно эстетическое, художественное» [Пращерук, 1999: 28].

Мы полагаем, что структурно-типологический анализ не должен быть главным и единственным при анализе художественного произведения. Потому важной методологической задачей для нас стало совмещение двух методов: структурно-типологического (внимание ко множеству текстов как единому, к типологическим особенностям поэтики) и феноменологического.

Согласимся с утверждением А.Ю. Большаковой, что «объектом литературного (и, опосредствованно, литературоведческого) постижения

становятся переживания <...> феноменологический метод в литературоведении <...> направлен прежде всего на изучение творческого сознания» [Большакова, 2016: 70]. Уточним, что литературовед должен изучать текст, и только через него – авторское сознание и его «глубинные структуры»⁶, которые проявляются на разных уровнях текста.

Феноменологический метод разработан в философии, но недостаточно – в литературоведении. Результаты теоретического обоснования этого метода обнаруживаются пока только в небольших статьях или главах учебников, например: [Аксёнов, 2013], [Иглтон, 2010], [Кекеева, 2015], [Одинок, 1998], [Соболев, 2012], [Турьшева, 2012] и ряд других.

В отечественной филологии предтечей метода считается М.М. Бахтин. А.В. Аксёнов кратко формулирует основные «феноменологические» идеи учёного: «Произведение – поле соприкосновения автора и читателя, необходимость анализировать тот текст, который преобразуется в сознании читателя; за текстом стоит “данность”, бытие, важен момент обогащения, преобразования этого бытия, текст строится в предвосхищении ответа другого, читатель ставит вопросы тексту, открывая в нём новое, неизвестное автору, обогащая его; без этих вопросов невозможно понять чужое, то есть сотворчество» [Аксёнов, 2013].

А.Ю. Большакова отмечает, что сам материал – современные художественные тексты⁷ – требует иного к нему подхода, и самый перспективный – феноменологический. И действительно, в последнее время появляется всё больше работ, в заглавиях и ключевых словах которых читаем слова «феномен», «феноменологический», «феноменология» и т. д. Однако не все их авторы строго следуют избранной методологии или не следуют

⁶ С феноменологической позиции «сам текст сводится к чистому воплощению авторского сознания <...> чтобы узнать это сознание, мы должны обращаться не к конкретным фактам, известным про автора, <...> но лишь к тем аспектам авторского сознания, которые заявляют о себе в самой работе. <...> мы имеем дело с “глубинными структурами” этого сознания, которые могут быть обнаружены в повторяющихся темах и образах, и, постигая их, мы постигаем способ, которым писатель “жил” в своём мире, феноменологические отношения между ним самим как субъектом и миром как объектом» [Иглтон, 2010: 85].

⁷ Отметим, что феноменологический метод даёт интересные результаты и на материале литературы прошлых эпох. Наше исследование – тому пример.

вообще: «Как правило, в “феноменологически” озаглавленных трудах дело ограничивается лишь заявкой на привлекательность и бессознательной данью интеллектуальной моде» [Большакова, 2016: 69].

Чаще всего феноменологически ориентированные исследователи либо рассматривают текст как феномен, причём не всегда в гуссерлевском понимании, либо говорят о «феноменологичности» писателя/героев.

К таким работам относится статья А.А. Заусаева [Заусаев, 2013]. Основанием для феноменологического заглавия стал, очевидно, следующий вывод: «В данном случае пространственные образы воспринимаются и описываются Анненковым сами по себе, вне каких – либо связей с культурой и искусством. Он не сравнивает увиденные им пейзажи с известными картинами, не описывает события, происходившие в этих местах, а просто наслаждается ими как отдельно взятыми ценностями, выходя на другой уровень восприятия пространства» [Заусаев, 2013: 58]. Но основные тезисы статьи следующие. 1. «Воспроизводя существующую действительность, автор моделирует другую – альтернативную». 2. На восприятие Анненковым чужого географического пространства влияет некий «культурный фильтр» (опыт предшественников), поэтому текст интертекстуален. 3. С другой стороны, автор описывает и свои впечатления, поэтому основной троп – метафоры; «не всегда понятно, где здесь настоящий автор и что для него важнее: личный опыт или последовательное подражание тому, что давно вошло в историю».

На наш взгляд, эти положения можно отнести к любому художественному тексту. Художник всегда создаёт в текстах новую реальность, описывает свои впечатления и усваивает опыт предшественников. Цель феноменолога – понять, что происходит при этом на уровне сознания автора/героя, чем его принцип конструирования ирреального пространства отличается от принципов других писателей, что делает Анненкова/его героя действительно феноменальным, почему произошёл такой поворот в его восприятии мира. Такой задачи

исследователь перед собой не ставил, сведя весь анализ к комментированию отдельных мест текста и описанию поэтики.

Поэзию У. Уитмена как феномен изучает Н.В. Хомук [Хомук, 2007]. Кроме того что исследователь использует гуссерле-хайдеггеровскую терминологию («сознание», «феномен», «открытость», «предрасположенность» к бытию, «феноменологическая рефлексия»), он выделяет «установку» поэтического сознания Уитмена – «реорганизация общего через феномены» (книги, тела и телесности) и формулирует механизм взаимодействия лирического героя с реальностью⁸.

Такая методика уже ближе к нашей, но в исследовании Н.В. Хомука не хватает анализа текстов. Следовательно, текстопорождающий механизм только обозначается⁹, но не обнажается; нет подробного описания того, что могло происходить в сознании поэта, воспринимающего реальность, и как это отразилось в лирике. Автор, как нам кажется, использует феноменологический метод не как инструмент, а как систему понятий, поэтому статья описывает скорее философские основы мировоззрения Уитмена.

О феноменологическом изучении времени в романе И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» пишет Е.М. Болдырева¹⁰. Однако рассуждения её касаются в основном взаимодействия голосов автора и героя в тексте, что представляет собой скорее нарратологический, чем феноменологический подход: «В продолжении повествования дистанция жизненного опыта постепенно преодолевается и голоса начинают звучать в унисон. Герой-повествователь и герой – это не две разных нарративных ипостаси, а одно единое, но “двойное” “я”, присутствие которого в романе создает

⁸ «Самосознающее Я не выделяет смысл, а вплетает себя как телесное-сознающее в поток жизни (через контакт с Я, становящийся индивидуально-телесным)» [Хомук, 2007: 103].

⁹ «Пространство неоднородно, но оно становится единым. <...> Что это за одиночество? Уединение, самодостаточность, автономная первоначальность, заново производящая из себя окружающее» [Хомук, 2007: 103].

¹⁰ «Согласно феноменологическому подходу, время рассматривается не как объективное, а как темпоральность самого сознания. Предпосылкой феноменологического изучения времени является исключение объективного времени, то есть всех условий и соглашений, “привязывающих” время к тому или иному виду движения объектов...» [Болдырева, 2013: 107].

стереоскопичность любого события» [Болдырева, 2013: 103]. Из этого исследовательница делает выводы о «феноменологичности» восприятия времени бунинским героем: его время субъективно, границ между прошлым, настоящим и будущим нет, а прошлое «не столько вспоминается, сколько творится, создается в каждый момент письма» [Болдырева, 2013: 110]. Такое восприятие, действительно, феноменологично. Но эти положения можно отнести почти к любому художественному тексту, потому что его реальность – прошлое ли, настоящее или будущее – всегда творится в момент письма.

Об особом понимании Буниным времени и памяти говорят литературоведы, например [Пращерук, 1999], О.В. Сливицкая в книге «Повышенное чувство жизни». Е.М. Болдырева же сконцентрировала внимание на его герое, только единожды и мимоходом отмечая стратегию самого писателя: «В “Жизни Арсеньева” Бунин как бы конструирует себя-прошлого, но в соответствии с представлениями себя-настоящего» [Болдырева, 2013: 102]. Этой информации мало для феноменологического исследования автобиографического текста: выхода к творящему сознанию автора нет.

Феноменологическую направленность исследования Е.М. Болдыревой, таким образом, определяет не специфика работы с текстом, а терминологическая система гуссерлевского учения (время не как «объективный феномен», а «проекция сознания героя», «абсолютная субъективность», «время-сознание» [Болдырева, 2013: 107] и ряд других).

Опыт «рассмотрения художественной философии А.П. Чехова <...> под углом зрения феноменологического подхода» обнаруживает В.С. Абрамова [Абрамова, 2009]. Она выделяет два конституирующих кода в сознании Чехова – интенциональность и антиномичность.

Интенциональность понимается не только как «сознание о чём-либо», но как незавершённость смысла. Это объясняет, во-первых, особенности

динамики чеховских героев¹¹, во-вторых, специфику «диалога» автора с читателем¹².

Антиномичность «рассматривается и как универсальный чеховский метод познания, позволяющий постичь бесконечное целое, в котором взаимодействуют полярные противоположности, и как тип эмоционального постижения и художественного освоения жизненных противоречий» [Абрамова, 2009: 16]. Исследовательница не показывает, как эта установка могла работать в реальной жизни писателя. Но в текстах она проявляется как «противоречивый диалогизм»: полярные точки зрения автора, героев и даже читателя сосуществуют в гармоничном единстве, а философские идеи не сталкиваются в борьбе, но плавно перетекают одна в другую¹³.

Исследовательница, как видим, попыталась определить ключевые особенности сознания/мировосприятия А.П. Чехова и показала, как они конструируют текст на некоторых уровнях. В целом, «опыт экзистенциально-феноменологического анализа» В.С. Абрамовой мы считаем удачным, а принципы её работы с текстами схожими с нашими.

Особенно интересна диссертация Е.Н. Кирьяновой [Кирьянова, 2012]: во-первых, материалом для неё – как и для нас – явились первые сборники М.И. Цветаевой; во-вторых, «методологической основой работы стал комплексный подход, системно соединивший историко-литературный, феноменологический, структурно-описательный» [Кирьянова, 2012: 8] анализы. Предмет её исследования – феномен дома, или дом как феномен.

¹¹ «Главный смысловой центр многих поздних рассказов писателя – событие “открытия сознания”. <...> это переход от жизни, утопающей в суете, к размыканию в универсум, к осмыслению и переживанию своей жизни и своего места в ней» [Абрамова, 2009: 12].

¹² «Чехов в своих произведениях не дает законченных ответов, не детерминирует однозначно сознание читателя, поэтому восприятие его текстов, на наш взгляд, всегда незавершенное *интенциональное состояние*» [Абрамова, 2009: 12]. Отметим, что, подобно лирической героине Цветаевой, «интенциональным» героям Чехова открывается инобытие – внутри или вовне, они находятся на границе либо преодолевают её.

¹³ «Противоречивый диалогизм – уникальная форма общения автора и героя в чеховской прозе, редполагающая дуализм разных начал: противопоставление, переливы и слиянность жизни и смерти, счастья и страдания, свободы и необходимости, быта и бытия, хаоса и гармонии, плотского и духовного, прошлого и настоящего» [Абрамова, 2009: 15].

Методику работы Е.Н. Кирьяновой, хотя она и ссылается на Гуссерля и Ингардена, трудно назвать феноменологической. Среди задач, которые ставит перед собой исследовательница, нет хоть сколько-нибудь феноменологических [Кирьянова, 2012: 7]. Положения же её следующие: 1. Феномен дома является структурообразующим в первых сборниках Цветаевой; образы матери и сестры – организующие в детской картине мира поэтессы. 2. Образ дома многослоен и включает в себя пространственный, духовный, социальный и исторический планы. 3. Дом Цветаевой изображён в традициях романтизма и русского фольклора, он имеет архетипические истоки и представляет «своё» пространство; такое понимание домашнего пространства мы встречаем и в текстах современников Цветаевой.

Первый тезис не доказан, а сам анализ является описанием домашнего пространства с указанием его «волшебных черт» [Кирьянова, 2012: 12] и образов матери [Кирьянова, 2012: 13] и сестры [Кирьянова, 2012: 14]. Это не выходит за границы структурно-типологического анализа. Упущение исследовательницы, на наш взгляд, ещё и в том, что она не описывает реальный дом Цветаевой и не показывает, как он трансформируется в поэтическом мире. То же и с образами матери и сестры.

Второй и третий тезисы можно отнести к творчеству любого поэта: в художественной реальности дом всегда больше, чем просто топос, и он всегда либо «свой», либо «чужой». Не ясен и смысл изучения лирики других авторов (Ахматовой, Бунина, Есенина, Клюева и др.): «Анализ избранных текстов помогает выявить множественные пересечения с толкованием дома Мариной Цветаевой» [Кирьянова, 2012: 10]. Исследовательница не обозначает механизма «взаимодействия» поэзии Цветаевой с текстами её современников, не показывает её особенностей. Без этого вывод о множественных пересечениях становится трюизмом, ибо между поэтами-современниками всегда есть какие-либо переключки.

Рассмотреть все исследования с пометкой «феноменология» едва ли возможно в рамках бакалаврской работы. Но и проанализированные ранее

репрезентативны. В основном исследователи используют не феноменологическую методiku, но понятийную систему Гуссерля и Хайдеггера – как дань современному литературоведению. Некоторые литературоведы говорят о «феноменологическом» типе письма или «феноменологичности» художника. Предметом изучения других становится либо творчество автора как феномен, либо феномен какого-либо аспекта текстов (хронотоп, образы, лирический герой), причем нередко феномен понимается традиционно – как явление.

Феноменологический метод допускает изучение чьего-либо творчества как феномена, если подразумевать под этим «всестороннее и непредвзятое рассмотрение предмета (т.е. “любого культурного события – от одной книги и до эпохи, представленного целой плеядой громадных имен”) в его целостности и исторической уникальности», а также «сопротивление “подтягиванию” литературного дискурса до официально культивируемых моделей восприятия и интерпретации» [Большакова, 2016: 70]. Изучение же феномена какого-то одного аспекта (дома, времени, книги, ритмической организации и проч.), на наш взгляд, противоречит методу, который предполагает целостный взгляд на жизнь творчество, выход – через тексты – к сознанию автора, к поведенческим, мировоззренческим и ментальным установкам. Именно они и организуют художественные тексты. «В литературе феноменологическое самораскрытие мира происходит через писательское сознание. <..> Роль литературоведения тут особенно важна. Ведь его работа с текстом и тем, что за ним стоит, сводится к обнаружению реально существующих, “неких исходных и далее нередуцируемых единиц сознания (курсив наш – П.Я.) <...>, к которым как к основаниям нашего познания возможно в идеале свести весь наличный состав человеческого знания”» [Большакова, 2016: 72].

1.3. Алгоритм феноменологического анализа: рабочая модель

Кратко обозначим логику нашего исследования.

1. Изучение автобиографических текстов: дневников, писем, эссе с целью понять, как Цветаева взаимодействует с миром и как она конструирует своё личное бытие. Поскольку нет чёткой методики, которая гарантированно дала бы результат, полагаться приходится в том числе на интуицию. Для этого мы попытались не только занять внеположную литературоведческую и в некоторой степени психоаналитическую позицию, но и «вжиться» в опыт самой поэтессы.

Мы удерживали в поле зрения и объективную реальность, окружавшую Цветаеву, так как эта реальность была материалом для поэтической переработки. Чтобы обнаружить механизм создания художественного бытия, надо понять – из чего оно создавалось.

2. Реконструкция установок, своеобразных «априорных структур», работающих по крайней мере на автобиографическом материале и объясняющих поведение маленькой Цветаевой в повседневной жизни.

3. Анализ лирических текстов в аспекте проявления на уровне поэтики следов выявленных установок (на уровне сюжета, мотивно-образной структуры текста)

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

По мысли А.Ф. Лосева, «физическое зрение видит предмет во всей его случайной пестроте данного момента, а феноменологическое зрение видит его смысловую структуру, независимую от случайностей и пестроты» [Лосев, 1990: 191; цит. по: Одинокое, 1998: 30]. Идя подобным путём, исследователь стремится «открыть» феномены авторского мышления, свободные от всех частных особенностей; старается отыскать тождество между структурами сознания и текста. Этот процесс двунаправлен – не только от текстов мы приходим к

мировосприятию, но и наоборот. Потому для более полного анализа необходимо привлекать корпус писем, дневников, эссе биографического характера, воспоминаний, которые наряду с художественными произведениями мыслятся как часть общего житнетекста поэта¹⁴.

Таким образом, основанием для объединения двух методов стало для нас понятие структуры: текста в первом случае и сознания – во втором. Такая методологическая позиция способна приблизить нас к пониманию того, как текст конструируется на микроуровне (мотивы, детали, образы) и уровнях сюжета, композиции, эвфонии; как те или иные мировоззренческие, поведенческие установки «управляют» воображением художника и текстопорождением.

¹⁴ «Феноменологическая критика воспринимала как органические части сложного целого, объединяющей сутью которого является авторское сознание. Усваивая повторяющиеся темы и образы, мы узнаем то, как автор воспринимал мир, свои взаимоотношения между ним как субъектом и действительностью как объектом» [Кекеева, 2015: 109].

ГЛАВА 2. ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ УСТАНОВОК М. ЦВЕТАЕВОЙ (НА МАТЕРИАЛЕ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА)

Обращаясь к дневниковой прозе Марины Цветаевой, прежде всего, к текстам о детских годах жизни, мы обнаруживаем зафиксированный в них опыт восприятия окружающего мира. Краткую и ёмкую формулу этого восприятия поэтесса сформулировала в эссе «Мать и музыка» (1934): *«Чтобы понять самую простую вещь, нужно окунуть ее в стихи, оттуда увидеть»* [СС5: 28]¹⁵. В этом тексте Марина Цветаева описывает сюжет из детства, связанный с ежедневной мукой – игрой на рояле. Особенный интерес представляет, прежде всего, описание предметов, сопутствующих музыкальным занятиям. Один из них – метроном: *«Но как только я под его методический щелк подпала, я его стала ненавидеть и бояться до сердцебиения, до обмирания, до похолодания <...> Точно по мою душу идет этот звук! Кто-то стоит над твоей душой, и тебя торопит, и тебя удерживает, не дает тебе нидохнуть, ни глотнуть <...> Неживой – живого, тот, которого нет, – того, который есть. А вдруг завод – никогда не выйдет, а вдруг я <...> никогда не выйду из-под тик – так, тик – так... Это была именно Смерть, стоящая над душою, живой душою, которая может умереть – бессмертная (уже мертвая) Смерть. Метроном был – гроб, и жила в нем – смерть»* [СС5: 21]. Тот метроном, который действительно стоял на крышке рояля в доме Цветаевых, и тот, что наблюдает читатель в эссе, едва ли имеют что-то общее, кроме названия. Полезный для музыкального обучения в реальности, он трансформировался в воображении поэта в соответствии с законами мифопоэтики и становился мистическим знаком: метроном – предмет, который отмеряет время, его маятник – своеобразная рука смерти, отщёлкивающая минуты жизни.

¹⁵ Здесь и далее СС (1-7) – сокращённое обозначение собрания сочинений Цветаевой: Цветаева. М.И. Собрание сочинений: В 7-ми томах. М., 1994.

Очевидно, что для маленькой Цветаевой такое восприятие предметов было способом их идентификации. «Окунаемая в стихи» (или шире – в поэтическое сознание) конкретная вещь становилась знаком, отсылающим к абстракциям. Переход предмета в знак, или, пользуясь терминами семиотики, денотата в сигнификат, есть процесс семиотизации. Чем богаче, оригинальнее и гибче воображение художника, тем более неожиданной оказывается связь между денотатом и сигнификатом, то есть между предметом в реальности и его смыслом в воспринимающем сознании, тем более индивидуализированным становится образ предмета. Совокупность знаков образует специфическое, личное представление о мире, субъективный его образ, который создаётся не в процессе написания художественного текста, но в момент непосредственного с ним контакта, и не всегда оформляется эстетически (все эссе о детстве написаны Цветаевой уже в зрелости). Для взрослой, многопишущей Марины Цветаевой семиотизация – это, несомненно, метод преломления действительности, «перевода» её на язык поэзии; для Цветаевой-ребёнка – это способ восприятия и познания этой действительности, процесс накопления информации для последующего художественного её преобразования, но одновременно это и бегство от очевидности, однозначности реального мира.

Семиотически перекодировался и рояльный табурет: он *«был, как все, должно быть, но я-то тогда не знала, что все такие, и даже не знала, что есть еще такие, это был табурет, вещь в доме без себе подобных, магическая, ибо из всех вещей именно она требовала, чтобы я сидела смирно, а сама - вертелась! На своей рубчатой шее, так напоминавшей оципанную индюшачью»* [СС5: 24]. Как и метроном, табурет-референт становился в сознании знаком – внешнего контроля, принуждения. Табурет переставал быть собственно табуретом, он не только мифологизировался, но индивидуализировался, вычленялся из ряда себе подобных, наделялся функциями почти человеческими: не человек над вещью, но вещь обретала над человеком власть, потому как становилась знаком чужой воли. Сам рояль

воспринимался как «окаменелое звериное чудовище» [СС5: 29], а далее – как гора, которую необходимо покорять.

В процессе семиотизации предметы, потенциально возможные для соотнесения с абстрактными понятиями, утрачивали своё конкретное, практическое значение и становились знаками или символами, в случае с табуретом и метрономом – рока или воли свыше.

Творческая интенция Марины Цветаевой была направлена на те предметы, с которыми приходилось взаимодействовать регулярно, которые становились атрибутами своеобразных повседневных ритуалов (игры на рояле, прогулки к памятнику Пушкина, книжный шкаф и книги, запрещённые к чтению и т. д.); это предметы, которые задевали самые глубокие чувства и ощущения поэта: *«Страх и жалость (еще гнев, еще тоска, еще защита) были главные страсти моего детства, и там, где им пища не было – меня не было»* [СС5: 79].

Семиотизация – способ не только бегства от прозаичной реальности, но и её «открытия», изучения, постижения. Это прослеживается в эссе «Мой Пушкин» (1937), где особенно репрезентативны образы памятника Пушкину и моря в их соотнесённости с денотатами.

Впервые с Пушкиным Цветаева «знакомится» в совсем ещё детском возрасте, когда видит памятник ему: *«Памятник Пушкина был не памятник Пушкина (родительный падеж), а просто Памятник-Пушкина, в одно слово, с одинаково непонятными и порознь не существующими понятиями памятника и Пушкина»* [СС5: 59]. Почему именно пушкинский памятник был «опознан» её сознанием и поэтически в нём означивался? Она знала от матери, что Пушкин – поэт, она знала, что его убили; этого было достаточно, чтобы его памятник стал знаком величественного одиночества, противостояния стихиям, исключительности с одной стороны, и специфической мерой мира – с другой: *«Памятник Пушкина был и моя первая пространственная мера <...> Памятник Пушкина был и моей первой встречей с черным и белым <...> Памятник Пушкина был и моей первой*

встречей с числом <...> Памятник-Пушкина был и моей первой встречей с материалом: чугуном, фарфором, гранитом – и своим» [СС5: 60]. Сознательно или нет, Цветаева отождествляла себя с памятником, чувствуя и свою отмеченность, выделенность среди других, потому он казался ей чем-то родным и личным, только ей принадлежащим (заглавие эссе можно трактовать двояко: «мой» – как принадлежащий мне и «мой» – как индивидуально, субъективно воспринятый образ поэта; оба варианта, вероятно, справедливы).

По стихотворениям Пушкина позже Цветаева нарисовала собственный образ моря, которое, конечно, хотела увидеть и в действительности. Когда это произошло, она ощутила глубокое разочарование: *«Вот — частый лысый лес, весь из палок и веревок, и где-то внизу — плоская серая, белая вода, водица, которой так же мало, как той, на картине явления Христа народу. Это — море? И, переглянувшись с Асей, откровенно и презрительно фыркаем»* [СС5: 88]. Пред-знание Цветаевой о море сильнее и ярче, чем эмпирическое о нём знание; море для неё – стихия, потому что оно было знаком стихотворного («стихийного») мира, поэзия и море были равномасштабны. Увиденное ею, а увидела она то, о чём говорила её сестра («камешки, ракушки») или Валерия, которая была знакома с настоящим морем по Крыму [СС5: 87], естественно, не совпадало с тем образом моря, который рисовался в её воображении: *«Ничего зрительного и предметного в моем К Морю не было, были шумы – той розовой австралийской раковины, прижатой к уху, и смутные видения – того Байрона и того Наполеона, которых я даже не знала лиц, и, главное, – звуки слов, и – самое главное – тоска: пушкинского призвания и прощания»* [СС5: 87]. Единственная стихия для Цветаевой – это поэзия. Море перестало быть где-то в иной реальности, перестало быть мифом, рассеялось «блаженство оттяжки» [СС5: 88].

Если встреча с Пушкиным (метрономом, табуретом) – это процесс семиотизации, то встреча с морем, напротив, есть процесс десемииотизации: море-знак было воспринято Цветаевой до того, как она увидела море-

референт. При столкновении сигнификата и денотата последний её сознанием не опознался. Поэтический образ моря в силу своего семиотического характера был более органичным мироощущению Цветаевой и прочно укоренился в воображении поэта, конкретное же море явилось его тусклым «суррогатом». Так «открывалось» Цветаевой истинное, *реальное* бытие, феноменологическая суть вещей, свободных от частных.

Реальные объекты, явления, лица или их отдельные характеристики в процессе семиотизации нередко гиперболизировались Цветаевой. «Блестящей памяти Марии Башкирцевой» посвятила она свой «Вечерний альбом». Встречи с Башкирцевой не было. И.Д. Шевеленко убедительно доказывает, что «среди литературных имен, упоминаемых в письмах Цветаевой 1908–1910 годов, имени Башкирцевой нет» [Шевеленко, 2015: 22], то есть вполне вероятно, что не было и непосредственного знакомства с «Дневником» Башкирцевой. Впрочем, популярность его в это время была настолько высока, что совершенно не обязательно было читать его, чтобы знать содержание. Это подтверждает факт, что Цветаевой для того чтобы переозначить предмет, явление или человека, индивидуализировать его образ или «присвоить», было достаточно малого – ключевого свойства, основной черты характера. Башкирцева была ей близка по духу, по мировоззрению; зная о её трагической судьбе (продолжительная болезнь, ранняя смерть), о её художническом таланте, Цветаева гиперболизировала наиболее близкие ей черты художницы («*ранний ум, острый, и печаль, и самоанализ, и её одиночество среди близких*» [Цветаева, 2012: 350]), оставляла за скобками все частности.

Причин такого семиотического восприятия окружающей действительности может быть несколько.

Во-первых, это внутреннее стремление к самовытеснению из повседневной реальности и потребность в создании мира по иным законам. В потребности этой, как отмечает сама Марина Цветаева в одном из писем к М. А. Волошину (18 апреля, 1911 года), «*виноваты книги и еще мое глубокое*

недоверие к настоящей, реальной жизни. Книга и жизнь, стихотворение и то, что его вызвало, – какие несоизмеримые величины!» [СС6: 46]. Она воспитывалась не только музыкой, но и книгами: мать привила маленькой Цветаевой настоящую страсть к многотению; книги были для будущей поэтессы интуитивно понятны, поскольку являлись примером такой же семиотической (ир)реальности, какая конструировалась её детским сознанием. Реальность давала ей внешнюю, материальную, форму объектов, книги – внутреннюю, знаковую их наполненность. *«Книги мне дали больше, чем люди»*, – писала Цветаева М.А. Волошину в 1911 году [СС6: 47].

Во-вторых, это была реакция на запреты и другие проявления власти со стороны взрослого (матери, главным образом). Мать заставляла Цветаеву при любых условиях отыграть свои положенные четыре часа на рояле. Метроном, табурет – неперенные спутники этой, почти механической, игры; конкретные, повседневные вещи, с которыми приходилось иметь дело против воли. Поэтому они, в реальности безобидные, драматически, мистически или гиперболически означивались, становились вещами «без себе подобных», заставляя испытывать Цветаеву ужас и, в силу этого, пробуждая в ней неподдельный интерес. Этот процесс является двунаправленным: вещь интересна, оттого что исключительна, но исключительна она потому, что, «прочитываясь» цветаевским сознанием, становится в нём «своим» знаком. Это запечатлело эссе «Чёрт» (1935). В образе Чёрта персонифицируется нарушение запрета на чтение книг из книжного шкафа Валерии: *«А теперь – знаю: Чёрт жил в комнате Валерии, потому что в комнате Валерии, обернувшись книжным шкафом, стояло древо познания добра и зла <...> Чёрт в Валериину комнату пришел на готовое место: моего преступления – материнского запрета»* [СС5: 36]. В этом размышлении в процессе семиотизации Чёрт становился знаком не только нарушения запрета читать книги, но и разрушения любых сковывающих границ (будь то мода, прописные истины о добродетелях и пороках, мнение большинства и т.д.). В мире Цветаевой Чёрт бессознательно

сливался с Богом: *«Между Богом и Чёртом не было ни малейшей щели – чтобы ввести волю, ни малейшего отстояния, чтобы успеть ввести, как палец, сознание и этим предотвратить эту ужасную сращенность»* [СС5: 43]. Не было разграничения между добрым и злым, добродетельным и греховным; был свой исключительный и целостный мир и мир чей-то, чужой. Бога почитали, Чёрта отвергали; Бога навязывали, Чёрт явился силой воображения: *«С Чёртом у меня была своя, прямая, отраженная связь, прямой провод»* [СС5: 43]. Любовь к Чёрту была отрицанием не Бога, но внешних формальностей и общепринятых понятий.

«Общение» с Чёртом было не чем иным, как формой самопознания Цветаевой, самосознания себя как исключительной личности: *«Тебе я обязана <...> своим первым сознанием возвеличенности и избранности, ибо к девочкам из нашего флигеля ты не ходил»* [СС5: 54]. Через иллюзорный образ одинокого, отвергнутого, а значит героического, Чёрта Цветаева понимала и утверждала себя.

Третья причина – дух борьбы, свойственный Цветаевой: *«Можно бороться, воодушевляясь прочитанным, передуманным, <...> можно бороться, воодушевляясь мечтой, мечтой нечеловеческой красоты, недостижимой свободы, только недостижимой! <...> Я буду бороться в момент подъема <...> Идти против – вот мой девиз!»* (письмо П. Юркевичу, осень 1908). Она искусственно создавала реальность такого масштаба, чтобы бунт против неё был оправданным, чтобы он становился героической борьбой не с конкретными вещами, но с онтологическими законами бытия.

Исследование ряда автобиографических произведений, в которых проявляются рассмотренные механизмы поведения, позволяет свести их к цепочке взаимосвязанных сверхустановок: «прыжок» – «нарушение» – «присвоение», основной из которых мы считаем первую. «Прыжок» метафорически «схватывает» устремлённость лирической героини к разным формам инобытия – таким, как сон, сказка/книга, душа Другого, прошлое,

небытие – и предполагает нарушение границы. Инобытие – это объект познания, которое может осуществиться только в том случае, если познаваемое присваивается.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Акт познания окружающего мира для Цветаевой – акт творческий, созидательный, простое коллекционирование фактов (о) действительности было ей чуждо. Механизмы такого поэтического по своей сути – семиотизация, гиперболизация, «дорисовывание» действительности. Созданная «кем-то» реальность не прочитывалась сознанием поэтессы и требовала перекодировки: наиболее важные явления, предметы, события и ритуалы выхватывались Цветаевой из общего потока информации, наделялись индивидуальным смыслом, становились знаками с новым содержанием. Маленькая Цветаева проделывала своего рода феноменологическую редукцию, заключая в скобки объективный мир, чужой опыт жизни, чужие мнения и знания о мире и открывая для себя феномены чистого поэтического сознания.

Образ других людей обычно (пере)создавался через гиперболизацию одной из близких Цветаевой черт или одного из фактов жизни (мученичество, одиночество, писательский талант и др.). Таким образом происходил «прыжок» в душу Другого, нарушались границы его личности, переписывался сценарий его, а заодно и своей жизни.

Причин такого взаимодействия поэтессы с реальностью несколько, мы можем разделить их на внутренние и внешние. К первым относятся стремление к самовытеснению из обычной реальности, бегство от «прозы жизни»; желание создать собственный мир, а также изучить, открыть для себя мир реальный; дух борьбы, свойственный Цветаевой. Ко вторым – «книжное» воспитание, строгость и власть матери, обделённость вниманием с её стороны.

ГЛАВА 3. «ВЕЧЕРНИЙ АЛЬБОМ» И «ВОЛШЕБНЫЙ ФОНАРЬ»: ОПЫТ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

3.1. «Прыжок» как сверхустановка творческого сознания Марины Цветаевой: инобытие сказки

Нарушение границы – необходимое условие цветаевского «прыжка». На особенную маркированность границы в тексте обращал внимание В.Н. Топоров, связывая её наличие с мифологемой пути (в нашем случае путь и есть «прыжок»). Путь может быть либо горизонтальным, связанным с физическим перемещением в пространстве и сопряжённым с постоянно возрастающими трудностями; либо вертикальным, целью которого является не условный пункт назначения, но сам процесс пути. Кульминационный момент его, «максимум энтропии» героя, приходится на стык двух пространств [Топоров, 1983: 259]. Для лирической героини Цветаевой актуальна вертикальная устремлённость: её путь в инобытие – это не географическое путешествие, но, прежде всего, «линия поведения» [Топоров, 1983: 268], которая связана с интериоризацией изображаемого мира, переходом от внешнего к внутреннему.

Граница отделяет и одновременно объединяет реальный и воображаемый миры. Двоемирие ранней лирики Цветаевой отмечает М. Боровикова, называя эту особенность одним из ключевых принципов организации художественного мира первых двух сборников поэта [Боровикова, 2011]. Пограничная, или лиминарная [Геннеп, 1999], область в структуре художественного мира Цветаевой отличается мощной семиотической нагруженностью. В некоторых случаях граница выделяется даже на уровнях ритмики и эвфонии.

Например, в стихотворении «Молитва». В его обрамляющих строфах (первая и пятая) выражено желание смерти («*О, дай мне умереть <...> И дай мне смерть в семнадцать лет*»); внутрирамочный текст делится на две

части: непосредственное обращение к Богу («Ты мудрый, Ты не скажешь строго») и представление о желаемой жизни («Всего хочу...» и далее). Эта граница проявляется на звуковом уровне. Схема гласных звуков, находящихся в сильной позиции, имеет следующий вид:

о о а у
э а а а
а э у
ы и а а

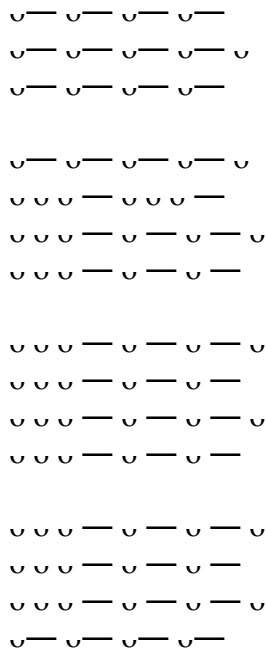
у ы а о
и о о о
а о и о
а а э о

Очевидно количественное преобладание звуков [а] в первой строфе и [о] – во второй. На наш взгляд, они играют роль звукообразов. [а] замещает «Я» лирической героини. Он появляется в словах, выражающих желания героини («жажду», «дай») или указывающих на её жизнь («сейчас», «в начале дня»), а также в личных местоимениях («я», «для меня»). Звук [о] замещает образ бога и выделяется в словах, которые так или иначе обозначают волю свыше: «строго» (характеристика бога), «ещё не кончен срок», «подал», «много», «дорог» (предполагается, что бог отмеряет жизнь человеку, предлагает варианты пути и т.д.). Столкновение звукообразов в пределах двух строф является реализацией конфликта воли и судьбы, свободы и предназначенности, граница перехода от «свободы» к «предназначенности», от желания смерти («О дай мне умереть, покуда / Вся жизнь как книга для меня») к желанию исключительной жизни («Я жажду сразу – всех дорог») обозначена на звуковом уровне.

Граница в «Молитве» отмечена и ритмически. Так выглядит ритмическая структура текста:

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

— — — — —



Видимая граница в ритмической схеме между второй и третьей строфами совпадает с моментом перехода от ситуации диалога/обращения к богу к уходу в себя, в желаемые миры. Постоянство пиррихия в первой стопе каждого стиха (10 раз) ритмически скрепляет ситуацию мечты в единое целое. Повторное обращение к богу, а следовательно, возвращение к ситуации прямого обращения снимает пиррихий. Мольба-мечта о жизни сменяется мольбой о смерти, в которой смерть – не столько оппозиция жизни, сколько крайняя форма желаемой исключительной жизни.

Ритмическая граница здесь определяется и при вычислении коэффициента ритмического диссонанса¹⁶ (А. Белый). Коэффициент всего стихотворения равен 0,8. Коэффициенты строф последовательно равны: 0,75; 0,3; 0,5; 0; 0,2. Коэффициенты строк последней строфы равны: 0; 0; 0; 0,91. Резкое повышение коэффициента именно последней строки приходится на границу монолога и диалога.

Граница в художественном мире Цветаевой – это не «стена», которую необходимо взламывать, а особая переходное пространство, откуда лирическая героиня способна видеть как реальность, так и инобытие. Первая

¹⁶ Рассчитывается по формуле $n - 1/n$, «где n – порядковый номер стиха после аналогичного ритмического варианта» [Тюпа, 2009: 117].

для неё – всегда «отправная точка» [Бродский, 1998] прыжка, второе же – объект либо познания и открытия, либо присвоения и индивидуализации. **Присвоение** – необходимое условие конструирования инобытийного пространства: присваивая, лирическая героиня пересоздаёт и познаёт уже заданную кем-то реальность в одних случаях, создаёт новую – в других, вспоминает и пытается зафиксировать, удержать прошлое – в третьих. Ни один из этих вариантов без индивидуализации невозможен.

Для Цветаевой особенно важно запечатлеть сам «прыжок», состояние пограничности, обращённости к инобытийному миру и его предвкушение. Неслучайно лиминальное пространство и пограничное состояние лирической героини описываются автором либо в начале и финале – наиболее сильных в семантическом плане местах текста (ВА: «Первое путешествие», «Второе путешествие», «Книги в красном переплёте», «Эльфочка в зале», «Сказочный Шварцвальд»; ВФ: «Девочка-смерть», «Осень в Тарусе», «В пятнадцать лет», «Волшебник», «Декабрьская сказка», «“Прости” волшебному дому»); либо «растягивается» от начала до конца стихотворения (ВА: «Встреча», «Дортуар весной», «Встреча» [Гаснул вечер как мы умилённый...], «Привет из вагона»; ВФ: «Детский день», «И уж опять они в полуистоме...», «Жажда», «Душа и имя»). В обоих случаях актуален момент зависания на границе, нахождения лирической героини «ни здесь, ни там», или «и там, и здесь» («Опять сияющим крестам...»).

Открытие инобытия начинается с осознания лирической героиней собственной инаковости: *«Вот отчего я меж вами молчу: / Вся я – иная»* («Анжелика»). В поэтическом мире ранней лирики ребёнок противопоставлен рационально мыслящему взрослому:

*Мы старших за то презираем,
Что скучны и просты их дни...
Мы знаем, мы многое знаем
Того, что не знают они!*

Иррациональное, интуитивное постижение мира и себя открывает ребёнку знание, недоступное взрослому с его «скучными» и «простыми» буднями. В стихотворении «Скучные игры» героиня-ребёнок примеряет на себя роли взрослых:

*Глупую куклу со стула
Я подняла и одела.
Куклу я на пол швырнула:
В маму играть — надоело!*

*Не поднимаясь со стула
Долго я в книгу глядела.
Книгу я на пол швырнула:
В папу играть — надоело!*

В первых стихах каждой строфы описано выполнение некоторых типичных «взрослых» функций (воспитание ребёнка, чтение умной книги), в заключительных стихах строф – бунт, с одной стороны, против привычного поведения ребёнка (игра в дочки-матери, чтение книги), с другой – против уготованной ей в будущем роли (матери, канцелярской работы).

В стихотворении «Два исхода» лирическая героиня противопоставляет себя другим людям:

*Со мной в ночи шептались тени
Ко мне ласкались кольца дыма,
Я знала тайны всех растений
И песни всех колоколов, –
А люди мимо шли без слов,
Куда-то вдаль спешили мимо.*

Другим людям не просто недоступно то, что доступно лирической героине («общение» с тенями, тайны растений, то есть некое сверхзнание), но они даже не пытаются вопрошать, искать и открывать неизвестное, они безучастно и безмолвно спешат мимо.

Возможность чувствовать то, что сокрыто, чего нет в эмпирической действительности, обуславливает и хронотопическое самоопределение лирической героини на границе: *«Я из тех, о мой горестный мальчик, / Что с рожденья не здесь и не там»* («Стук в дверь»); *«Я слишком ясно поняла: / “Ни здесь, ни там... Ни здесь, ни там”»* («Ни здесь, ни там»).

Лирическая героиня вместо типичного для ребёнка страха темноты, ночи испытывает тягу к ней: *«Это грезы. Обоим нам ночь дорога, / Все преграды рушащая смело»* («Не гони мою память! Лазурны края...»), *«Только ночью душе посылаются знаки оттуда, / Оттого все ночное, как книгу от всех береги!»* («Плохое оправданье»), *«Сумеркам – верность, им, нежным, хвала»* («В сумерках»); она причастна к таинственному, тёмному миру: *«Мы цепи таинственной звенья»* («В зале»), то есть к инобытийному. Пространство инобытия насыщено образами, в семантике которых обнаруживается значение тайны, чуда. Так, в «Первом путешествии» озеро – традиционно место обитания магических сил, символ таинства, бездны. Путешествие героини по зеркальной воде – это и акт самосозерцания, обращения к внутреннему миру, к воображению; зеркало-вода проявляет мир, который Цветаева синтезирует из элементов реального мира и сказок Андерсена. Сказка-инобытие – это как бы зеркально отражённая реальность, реальность наоборот: всё, что в последней имеет привычные формы и коннотации, в воображении героини меняет сущность. Чародей, который в культуре воспринимается как последователь чёрного ведовства, играет роль творца инобытия, спутника и хранителя путешественниц (*«Какой-то добрый Чародей / Его из вод направил сонных»*, *«...страх исчез / Под взором чьих-то глаз зеленых»*); ночь, время чёрной магии, наполненная мрачными образами и пугающая, в сказке становится «просветлённой»; диван трансформируется в корабль; животные выполняют функции либо человеческие (*«Служили нам на двух ногах / Киты и грузные дельфины»*), либо свойственные другим животным (*«И рыб воздушных скрылась стая»*).

Образ страшного и таинственного инобытия мы обнаруживаем и в стихотворении «В субботу». Привлекательность этого пространства перед привычным и безопасным домашним поддерживается на уровне объектной организации текста. Оппозиция пространств в этом плане очевидна. Если домашний мир уютный («Готовятся к чаю», «Из столовой позвали нас к чаю»), тёплый, комфортный и спокойный («Дремлет Ася под маминой шубой»), то мир сказки устрашающий, холодный (принцесса, ушедшая в лес закатом, т.е. после захода солнца, когда в лесу, даже и летом, становится холодно), незнакомый, непознанный (в «лесах незнакомых»), полный неожиданных и страшных событий. Мир сказки противопоставляется реальности как пространство открытое, безграничное, причём безграничное горизонтально с полным отсутствием «верха», но неограниченным «низом» («Одна у колдуньи забота: / Подвести его к пропасти прямо»), пространству закрытому (дому, комнатам). Это пространство влечет лирическую героиню, которая, даже отвлекаясь на внешние раздражители, не покидает его полностью, более того, даже забывается в нём и теряет счёт времени («Темнеет... Не помнишь о часе»).

Всё множество сюжетных ситуаций в ранних текстах Цветаевой мы представляем в виде инварианта – «прыжок» в Иное.

Первую ситуацию – «вдруг-явленность инобытия» – возможно интерпретировать в контексте хайдеггеровской идеи с её ключевыми понятиями «открытости» (человека бытию и наоборот), Dasein, «присутствия», «расположенности». Лирическая героиня Цветаевой и инобытие открываются друг другу мгновенно: «Куда-то вдаль покорно шли вагоны, / Вдруг промелькнул, прозрачной анемоны, / В одном из окон полудетский лик / <...>Мне стало ясно в этот краткий миг, / Что пробуждают мертвых наши стоны» («Встреча»), «Вдруг за лампадой – блеск ракеты! / За проповедником – шутник!» («Perpetuum Mobile»), «Этот мальчик пришёл как из грёзы / В мир холодный и горестный наш» («Маленький паж»).

Уже в начальном стихе «Первого путешествия», мы слышим голос Весны: «*“Плывите!” молвила Весна*». Антропоморфный образ её является проводником в мир сказки. Выбор образа неслучаен: Весна – это и переходная граница между зимой и летом, и время пробуждения новой жизни. Диван, как и Весна, причастен к обоим мирам: он начинает свой путь в реальном мире и одновременно становится кораблём в воображаемом, выполняя функцию медиатора между пространствами. Тяжеловесная и тёмная земля сменяется лёгкой сияющей пеной: «*Ушла земля, сверкнула пена*».

Зачастую «прыжок» лирическая героиня начинает в лиминальном пространстве, не являющемся собственно инобытийным, но представляющем собой трансформированную реальность: «*„Плывите!“ молвила Весна. / Ушла земля, сверкнула пена, / Диван-корабль в озёрах сна / Помчал нас к сказке Андерсена*» (начало стихотворения «Первое путешествие»). Описание реального мира отсутствует. Единственный «след» реальности – мгновенно исчезнувшая, растворившаяся в блеске морской пены земля. Весна как своеобразный проводник обретает голос, диван становится кораблем. Это еще не сказочный мир, но мир уже преображенной реальности, граница.

Другой пример – стихотворение «Второе путешествие»: «*Нет возврата. Уж поздно теперь. / Хоть и страшно, хоть грозный и тёмный ты, / Отвори нам желанную дверь...*». Композиционно текст выстраивается по уже знакомой нам рамочной схеме: пограничное пространство – инобытие-сказка – пограничное пространство. Стихотворение начинается неожиданным утверждением: «*Нет возврата. Уж поздно теперь*». Синтаксически строка делится автором на две части, между которыми возникает пауза, и внимание невольно акцентируется на первой, особенно важной, части стиха. Лирическая героиня начинает свой путь не в реальности, но в пограничной области, возвращение в бытие как естественное завершение путешествия не предполагается. Граница между мирами объективируется, её знаком становится образ двери. Чародей,

«добрый» хранитель и проводник лирической героини в «Первом путешествии», здесь появляется в роли «грозного» и «тёмного» стража, во власти которого открывать «*знаком серебряной палочки*» дверь в заветное сказочное пространство. Реальный мир остаётся как бы за спиной лирической героини, обращённой лицом к сказочным «*заветным комнатам*», двери которых пока закрыты. Настроенность на переход в инобытие, нетерпеливое ожидание его – всё это сигналы пограничности пространства и переживания.

В стихотворении «В субботу», как в предыдущих текстах, в начале и в конце лирического сюжета героиня существует в пограничном пространстве. События, обозначенные глаголами настоящего времени («*Темнеет... Готовятся к чаю*», «*Дремлет Ася*», «*Я страшную сказку читаю*»), развиваются параллельно: слыша и видя происходящее вокруг, лирическая героиня мысленно устремлена к инобытию.

Вдруг-явленность инобытия – своего рода прозрение героини: в момент «соприкосновения» с Иным ей открывается знание, недоступное рационально мыслящему взрослому – о тайнах будущего и истинном смысле прошлого: «*Сны открывают грядущего судьбы*» («Связь через сны»), «*Я понял смысл былых загадок*» («В Кремле»); о существовании потусторонней реальности: «*Только ночью душе посылаются знаки оттуда*» («Плохое оправданье»).

Вторая ситуация «прыжка» – вписывание себя в иной сюжет (сказочный/книжный, исторический, чужой жизни), который становится для лирической героини тем интереснее, чем он загадочнее.

В первых сборниках инобытие представлено в основном сказочными миром¹⁷. Стихотворения сборников могут быть прочитаны как единый текст со своей логикой развития «сюжета», своим комплексом мотивов и образов.

¹⁷ Особенно ярко в первом сборнике. Во втором инобытие представляет собой прошлое лирической героини, наделённое тем не менее сказочными чертами.

Сказочное инобытие всегда воспринимается лирической героиней как более органичное, «своё», манящее и неизведанное пространство. Анализ произведений показывает, что ни в одном тексте не происходит полного возвращения в реальность. В ранних текстах сказка иррадирует, распространяется за грань того пространства, в котором она разворачивается (сознание), и проникает туда, где физически существует лирическая героиня: *«Полу во сне и полу-бдея / По мокрым улицам домой/ Мы провожали Чародея»*; *«Нет возврата. Уж поздно теперь...»* («Первое путешествие»), *«Дай нам в душу тебе заглянуть / В той лиловой, той облачной комнате»* («Второе путешествие»); *«Детство: молчание дома большого, / Страшной колдуньи оскаленный клык»* («Курлык»). В более поздних стихотворениях пространство реальности либо игнорируется: *«Из столовой позвали нас к чаю»*, но всё равно *«Я страшную сказку читаю»*, то есть процесс чтения не прекращается, голос из реальности не замечается («В субботу»); *«Непонятный учебник, / Чуть умолкли шаги, я на стул уронила скорей. / Вдруг я вижу стоит у дверей <...> волшебник»* («Волшебник»); либо редуцируется, а внешние события заменяются внутренней ретроспективной рефлексией взрослеющей лирической героини: *«О, почему среди красных книг / Опять за лампой не уснуть бы? / О золотые времена...»*; *«Мы слишком молоды, чтобы простить / Тому, кто в нас развеял чары...»*; *«О, апрель незабвенный – Тверская / Колыбель нашей юности ты!»* («Тверская»); *«О, дни, где утро было рай / И полдень рай и все закаты! / Где были шпагами лопаты / И замком царственным сарай»* (Цикл «Ока», 4).

Путь лирической героини в инобытие соотносится с суточным циклом и связывается с мотивом сна как источника фантастических видений: «прыжок» происходит с заходом солнца (*«Последний луч давно погас, / В краях последних тучек тая»*; *«Темнеет... В воздухе свежо...»*; *«По вечерам, склоняясь над золой, / Мы колдовали»*; *«Темнеет... Не помнишь о часе»*; *«Луна омывала холодный паркет / Молочной и ровной волной»*), а рассвет знаменует возврат в пограничную область (*«Уж утро брезжит! Боже*

мой!»); *«Рассвет декабрьский глядел в окно / Алели робким светом дали»*). Лирическую героиню притягивает пространство, связанное с опасностью, трудностями, трагическими или сверхъестественными событиями. По замечанию И.Д. Шевеленко, «лунная» образность восходила к поэтической среде символистов и противопоставлялась «солнечной», истинной и ясной. Цветаева, как противница каких-либо кружков, «от выбора между „солнечным“ и „лунным“ лучом» отказывалась, т. е. не желала «самоопределяться в символистских терминах» [Шевеленко, 2015: 35]. Это замечание кажется нам справедливым, но только с некоторым уточнением: отказ от выбора был только протестом против принадлежности к литературным кругам своего времени. Сущностно же юную Цветаеву мистический мир луны привлекал больше светлого и безопасного мира солнца, тёмная сторона сказки не только не отталкивает лирическую героиню, но увлекает. Это подтверждают её ранние стихотворения.

Пространственно-временных ограничений мир сказки не имеет (*«Куда летим? Не знали мы! / Да и к чему? Не всё равно ли?»*); *«Одна у колдуньи забота: / Подвести его к пропасти прямо»*; *«Был замок розовый как зимняя заря, / Как мир – большой, как ветер – древний»*). Он динамичный (*«Диван-корабль в озёрах сна / Помчал нас к сказке Андерсена»*); *«Чуть лёгкий выучен урок, / Бегу тотчас же к вам бывало»*, *«Дрожат на люстрах огоньки...»*, *«...Вот летит чрез кочки / Приёмши чопорной вдовы»*), сверкающий (*«Ушла земля, сверкнула пена»*, *«Мелькнуло облачко-Пегас»*, *«Реки света струятся зигзагами»*; *«Светлее солнца тронный зал»*); образы сменяют друг друга в непрерывном движении. Преобладают насыщенные, сверкающие краски (*«лимонные рощи»*, *«зеленеет Пальма мира»*, *«Где из спокойных жемчугов / Дворцы, а башни из сапфира»*; *«Красен факел у негра в руках»*; *«Вот с факелом Индеец Джо»*; *«Был замок розовый»*).

Пространство реальности, если оно изображается, совершенно противоположно сказке и воспринимается как чуждое. Реальность статична и ограничена стенами комнаты (*«Как, это папин кабинет?»*; *«Из столовой*

позвали нас к чаю»), домами в переулке, она акустически неприятна («Вдруг – звон! Он здесь! Площады нет!»), тускла («И рубины, и розы, и лица, – / Всё вблизи безнадежно тускнеет») и знакома («Знакомый переулок?»), привычна и комфортна («Готовятся к чаю... / Дремлет Ася под маминой шубой»).

«Прыжок» чаще всего совершается посредством медиаторных образов, «встреча» с которыми происходит ещё в переходном от реальности к Иному пространстве: *Диван-корабль* («Первое путешествие»), *Чародей* («Второе путешествие»), *Луна* («В Кремле», «Девочка-смерть»), *Книга* («Сказки Соловьёва»), *Мать* («Маме»), *Картина на стене* («Мальчик с розой») и даже бессмысленное слово («Курлык») и др.

Гармонически включаясь в инобытийный мир (посредством сближения или самоотождествления с героями, прочувствования их душевного состояния, подчас неясного для них самих), лирическая героиня с трудом возвращается к отправной точке; описание обратного «прыжка», как правило, ретардируется, она зависает на границе, не желая воспринимать реальность и отпускать Иное: *«Вдруг – звон! Он здесь! Площады нет! / То звон часов протяжно гулок! / Как, это папин кабинет? / Диван? Знакомый переулок? <...> Полу во сне и полу-бдея / По мокрым улицам домой / Мы провожали Чародея»* («Первое путешествие»). Стихотворение «В субботу» завершаются следующими строками: *«Клубочком свернувшейся Асе / Я страшную сказку читаю»*, до этого она была погружена в мир читаемой книги. Однако полного возврата не происходит: лирическая героиня отмечает происходящее вокруг, не отрываясь от процесса чтения, что формирует ожидание повторного погружения в сказку.

Цветаева в ранних текстах присваивает чужую роль, заново проживает чужую жизнь, нарушая уже созданный другими людьми или историей сценарий жизни, с одной стороны, и свой привычный жизненный «сюжет», с другой: *«О весенние сны в дортуаре, / О блужданье в раздумье среди спящих, / Звук шагов, как нарочно, скрипящих, / И тоска, и мечты о пожаре»* («Дортуар весной»; рассуждение от лица гимназической подруги, которой

посвящён текст, только в последней строфе лирическая героиня «возвышается» над дортуаром и начинает говорить от своего лица, глядя на девочку со стороны), *«Воздушная эльфочка в детском наряде / Внимала тому, что лишь эльфочкам слышно»* («Эльфочка в зале»; стихотворение посвящено реальному человеку – гимназической подруге, которая трансформируется в поэтическом мире Цветаевой в «эльфочку»), *«Счастья земного мне чужд ураган: / Я – Анжелика»* («Анжелика»), *«Я волшебник, / Повелитель сонных царств»* («Мальчик-бред»), *«Мы – свободные пираты, / смелым быть- наш первый долг»* («Мятежники»).

Третья выделенная нами сюжетная ситуация – «прыжок» в страхи. Наиболее остро ребёнок переживает страх смерти – возможной собственной, родителей. Цветаева рано столкнулась со смертью: матери в 14 лет, но ещё раньше – со смертью литературных персонажей, исторических лиц (Пушкин, Мария Башкирцева, Людовик XVII, Нина Джаваха, Сара Бернар и др.). Сознательно переходя в «царство теней», понимая/присваивая его, воскрешая «любимые тени» (то есть нарушая естественные «законы» Небытия), Цветаева проясняла для себя феномен смерти, утраты вообще: *«Порою смерть – как будто ласка»* («Сказки Соловьёва»), *«Смерть окончанье – лишь рассказа, / За гробом радость глубока»* («Памяти Нины Джаваха»). Восклицание юной Цветаевой *«И дай мне смерть в семнадцать лет!»* («Молитва») обнаруживает её открытость одновременно и смерти, и жизни, которые в данном случае сближаются: жизнь, следующая за сказочным детством, должна выходить за границы повседневности, в своей исключительности она равна смерти.

Во втором сборнике «Волшебный фонарь» (1912) развиваются те же самые сюжетные ситуации и присутствует ряд стихотворений, выдержанных вполне в духе первого сборника (например, «В субботу», «Девочка-смерть», «Мятежники», «Колыбельная песня Асе»). Однако меняется общий эмоциональный фон текстов, лирическая героиня испытывает новые чувства

– сожаления, боли и горечи от утраты детства, появляется неудовлетворённость сказкой.

Так, в стихотворении Волшебник есть и вдруг-явленность инобытия (*«Вдруг я вижу: стоит у дверей / И не знает, войти ли и хитро мигает волшебник»*), и вторжение его в реальность (мы понимаем, что лирическая героиня находится в комнате: такие предметы, как дверь, стул, «непонятный учебник» – признаки реальности, в которую, однако, является Волшебник), и проводник в мир фантазий (Волшебник, у которого *«тёмный плащ розоватым огнём отликает»* и *«под каждую бровью звезда»*). Но важно здесь другое: лирическая героиня уже не уверена в том, что сказочно-книжный сюжет может быть сюжетом её жизни. Она просит Волшебника уничтожить книги (*«Я устала от книг! Разве сердце от слов напечатанных бьётся?»*); Волшебник, как персонаж книжный, после такой просьбы не решается открыть ей сказочный мир (*«И не знает, войти ли и хитро мигает волшебник <...> И не знает, уйти ли и грустно кивает волшебник»*). Таким образом, между лирической героиней и проводником в инобытие появляется недопонимание, которого не было в первом сборнике (например, в стихотворениях о Чародее, где последний – абсолютный авторитет для героини), «комнаты» его души её уже не интересуют.

Полное разочарование в сказочном сюжете обнаруживается в стихотворении «Конец сказки», заглавие которого могло бы охарактеризовать период взросления самой Цветаевой. Она воспроизводит в диалоге стандартный «счастливый» сюжет сказки: к одинокой молодой царевне приходит рыцарь, они справляют свадьбу, потом у них появляются дети и они *«время проводят счастливо»*. Однако в конце каждой строфы, после рассказа о новом счастливом событии в жизни царевны, лирическая героиня задаёт важный вопрос, остающийся в финале открытым: *«А потом?»* Очевидно, что для лирической героини этот сюжет скучен, безысходен: свадьба – дети – жизнь в замке – конец. Героиня желает продолжения,

развития событий, новых приключений. Прожитая тысячами людей схема жизни, пусть даже и «сказочной», «счастливой», ею отвергается.

Окончательное разочарование в сказочном пространстве происходит в «Декабрьской сказке», где появляется образ-проводник («*Печальный принц в одежде серой*»), не только выводящий лирическую героиню из мира сказочных фантазий, но и разрушающий его. Этот образ – «пришелец» из реальности – воспринимается лирической героиней вначале как очередной сказочный герой. Очевидно, это детская влюблённость в человека с противоположной картиной мира и системой ценностей, не верящего в сказки, реалиста. Он тянет за собой в реальность влюблённую героиню, разжигая в её душе драматический конфликт («*Он говорил без веры, ах, а мы / Внимали с верой*», «*Ему спалось и было всё равно, / Что мы страдали*»).

Следующий за приходом принца рассвет («*Рассвет декабрьский глядел в окно, / Алели робким светом дали...*») трудно однозначно отнести к одному из пространств. С одной стороны, он может начаться уже в реальности. Если погружение в инобытие из текста в текст совпадало с переходом от вечера к ночи, то возвращение из него по логике должно совпадать с рассветом, со сменой мистической луны – ясным солнцем и пробуждением. С другой стороны, рассвет вероятен и в сказочном хронотопе, на что может указывать семантическая близость таких стихов, как «*Был замок розовый, как зимняя заря*», относящихся к инобытийной части, и «*Рассвет декабрьский глядел в окно, / Алели робким светом дали...*» (розовый, зимняя заря – декабрьский рассвет, алый робкий свет). Так или иначе, алеющие «робким светом дали» – это последний отсвет того сказочного, навсегда уходящего детского мира. Такая двоякая принадлежность этого пространства делает его пограничным, причастным одновременно и к миру сказочному (с точки зрения героини, воспринимающей, может быть ещё по привычке, реальность как сказку), и к миру реальному (с точки зрения, например, принца, читателя или самого автора).

Разработанный сказочный сюжет, полное самоотождествление со сказочными персонажами, отсутствие границы между реальностью в прошлом и сказкой – всё это признаки наиболее глубокого проникновения в сказочный мир, превращения в сказку реальности прошлого. Однако такое абсолютное погружение в инобытие – не что иное, как сожаление об окончательно ушедшем детстве; кульминационный момент в развитии сказочного сюжета Цветаевой, ознаменованный появлением влиятельного образа-разрушителя. Страдание лирической героини – это, прежде всего, знак окончательного расставания с детством, с иллюзиями, со сказочными мирами, с детской искренностью и предельностью чувств. Мир сказки, волшебный, органичный, получает новую семантическую ноту – мир утрачиваемый/утраченный. Реальность, в своей силе вначале уступающая сказке, обретает разрушительное начало.

Своеобразный «обряд» расставания со сказкой описывается в стихотворении с характерным названием «Из сказки в жизнь». Лирическая героиня уже не имеет твёрдого основания под ногами: прошлое намеренно оставляется ею, она предпочитает теперь его не трогать вовсе («*Никому – с участием или гневно – / Не позволю в былое заглянуть*»), настоящее же неопределённо. Неслучайно промежуток между прошлым и будущим метафорически изображён как поездка в вагоне («*Хоть в вагоне тёмном и неловко, / Хорошо под шум колёс уснуть*»), что представляет собой как бы затянувшийся «прыжок» из прошлого-сказки в будущее. Стихотворение написано в форме обращения к самой себе, лирическая героиня называет себя «*Погибшей царевной*». Царевна – это типичный сказочный образ, однако, как мы уже отметили, Цветаеву теперь не устраивают стандартные роли, поэтому царевна «погибает». Лирическая героиня расстаётся со сказочным прошлым и открыта будущему («*Добрый путь, погибшая царевна, / Добрый путь!*»), которое тоже является одной из форм инобытия.

И даже попытки снова проникнуть в сказку не удаются, героиня «повисает» где-то между. В стихотворении «Детский день» героине «не

дают вздохнуть» «гаммы», «скучные диктанты», «песенки немецкой / Глупые слова». Она чувствует, что её «ждёт опасный путь, / Бой и бриллианты», но путь это оказывается иллюзией.

Главный конфликт второго сборника, таким образом, теперь связан не с пространственным, как в «Вечернем альбоме» (реальность – сказка), измерением, а с временным (прошлое – настоящее – будущее). Инобытие принимает форму ускользающего прошлого: «Ещё вчера в зелёные берёзки / Я убежала вольная с утра...» («В пятнадцать лет»); «В каждом случайном объятии / Я вспоминаю её, / Детское сердце моё, / Девочка в розовом платье» («Детский юг»); «Домики старой Москвы, / Из переулочков скромных / Всё исчезаете вы» («Домики старой Москвы»). Появляется ретроспективная положительная оценка сказочного детства, наделяемого этическими категориями: «О золотые времена, / Где взор смелей и сердце чище!» («Книги в красном переплёте»), «Так с милым детством я прощалась, плача, / В пятнадцать лет» («В пятнадцать лет»), «Детство: одно непонятное слово, / Милое слово “Курлык”» («Курлык»), «Колыбель золотого рассвета <...> О, апрель незабвенный – Тверская, / Колыбель нашей юности ты» («Тверская»), «Был заповедными соснами / В тёмном бору вековом / Прежде наш домик любимый, / Нежно его берегли мы, / Дом с небывальными вёснами, / С дивными зимами дом» («“Прости” волшебному дому»).

Рассмотрим стихотворение «Осень в Тарусе». Оно завершает первую часть сборника, «Деточки», и предваряет вторую, «Дети растут». Текст построен так, что до последней строфы у читателя остаётся ощущение, будто лирическая героиня описывает события «здесь и сейчас»:

*Ясное утро не жарко,
Лугом бежишь налегке.
Медленно тянется барка
Вниз по Оке.*

Последняя же строфа возвращает нас в пространство настоящего, мы понимаем, что описанное в первых четырёх строфах – это далёкое прошлое:

Жизнь распахнулась, но всё же...

Ах, золотые деньки!

Как далеки они, Боже!

Господи, как далеки!

Таким образом, текст совмещает два плана – прошлое (как инобытие) и настоящее (как реальность – оппозиция прошлому, а не новый этап жизни). Образ прошлого, подобно картинам импрессионистов, нарисован крупными мазками без чётких контуров. Лирическая героиня пытается выхватить и удержать в памяти отдельные моменты жизни, явления, звуки: «*Медленно тянется барка*», «*Где-то бубенчики в поле / Слабо звенят*», «*Синяя даль между сосен / Говор и гул на гумне*». Однако дистанция между детством и настоящим настолько велика, что удержать прошлое в памяти едва ли возможно, оно постоянно ускользает, о чём говорят вопросы лирической героини, задаваемые самой себе: «*В поле звенят? / На лугу ли? / Едут ли на молотьбу?*». Картина прошлого тускнеет, выцветает, звуки затихают (бубенчики «слабо звенят», неразличимый «гул на гумне»). Заключительное четверостишие обнаруживает напряжение лирической героини, у неё появляются новые эмоции, для первого сборника нехарактерные, – отчаяние, горе, сожаление об утраченном детстве («*Как далеки они, Боже! / Господи как далеки!*»).

Кроме переживания неминуемой утраты детства-сказки, у лирической героини появляется ощущение неустроенности. Отделяясь от сказки, она не включается в действительность, а как бы теряется в пространстве и времени, не идентифицируя себя ни как ребёнка, ни как взрослую: «*Мы слишком молоды, чтобы забыть / Того, кто в нас развеял чары. / Но, чтоб опять так нежно полюбить — / Мы слишком стары!*» («Декабрьская сказка»), «*Наше сердце тоскует о мире / И не спорит и всё позволяет. / Почему же ничто в этом мире / Не утоляет?*» («Жажда»), «*Жизнь распахнулась, но всё же... /*

Ах, золотые деньки! / Как далеки они, Боже!» («Осень в Тарусе»); «Да, мы по-прежнему мечтою сердце лечим, / В детский бред влетая детства нить, / Но близок день, – и станет грезить нечем, / Как и теперь нам нечем жить» («И уж опять они в полуистоме»); либо осознавая взросление, но не принимая его: «О, для чего я выросла большая? / Спасенья нет <...> Что впереди? Какая неудача? / Во всём обман...» («В пятнадцать лет»). Сказочный/книжный мир разрушен, детство закончилось, а реальности по-прежнему нечего предложить лирической героине взамен.

Её «прыжок» из прошлого в будущее – это метафора взросления. Будучи ребёнком, она легко включается в мир сказки и фактически в нём живёт. Взрослеющая же лирическая героиня проходит лиминальную стадию, когда, с одной стороны, сказка не исчезает из воображения окончательно, но с другой, происходит осознание ее иллюзорности. За расставанием со сказкой, т. е. за стадией отделения, не следует включение в действительность и её принятие; лирическая героиня исключена из мира реального и чувствует непреодолимую тягу к миру своего воображения.

3.2. «Прыжок» как сверхустановка творческого сознания Марины Цветаевой: инобытие Другого

Ещё одно измерение Иного – инобытие личности. О.Е. Колбасина-Чернова в воспоминаниях о взрослой Марине Цветаевой отмечала, что та *«создает из встреченного ею человека – свой образ: рыцаря, или героя, или даже еще не раскрывшегося, не нашедшего себя поэта – и обращается к нему как к найденному избраннику»* [Воспоминания о Марине Цветаевой, 1992: 89]. Эта важная особенность Цветаевой – присвоение Другого – сформировалась ещё в детстве и отчётливо проявилась как в ранних текстах, так и в автобиографических эссе. «Прыжок» в Иное происходит не только при чтении книг, но и при знакомстве или общении с другими людьми. Открытие инобытия Другого предполагает нарушение, то есть пересоздание

уже существующего жизненного сюжета как книжного, легендарного или исторического, «переписывание» сценария чужой и одновременно своей жизни, превращение персоны в персонажа, переход пространственно-временных, эмоционально-чувственных и других границ.

Как уже отмечалось в связи с анализом автобиографических работ, присвоение вещей, предметов – один из важнейших механизмов познания/понимания/принятия чего-либо Цветаевой (памятник Пушкину, море, метроном, рояль, книжный шкаф и др.). Поэтический материал позволяет сделать вывод, что не менее важным для нее было «присвоение» Другого (реального человека, исторического героя, литературного персонажа). Формулу взаимоотношения с другими людьми сформулировала Цветаева в стихотворении «Литературным прокурорам»: *«Всё понять и за всех пережить!»*. Совершая «прыжок» в чужой внутренний мир, она преобразует его в соответствии с личными, сформированными под влиянием книг, представлениями о реальности и человеке. Жизнь становится текстом, а текст – жизнью.

Уже в открывающем сборник стихотворении «Встреча» находим пример такого присвоения. Художница Мария Башкирцева воспринималась Цветаевой не как реальный человек, но как олитературенный персонаж: *«Вдруг промелькнул, прозрачней анемоны, / В одном из окон полудетский лик. / На веках тень. Подобием короны / Лежали кудри <...> Мне стало ясно в этот краткий миг, / Что пробуждают мёртвых наших стоны»*. С реальной Башкирцевой личного знакомства не было и, как отмечалось, не было и чтения её Дневника; с её поэтической же трансформацией Цветаева встречалась постоянно: *«С той девушкой у темного окна / – Виденьем рая в сутолке вокзальной – / Не раз встречалась я в долинах сна»*. Цветаевой было достаточно знать, что Башкирцева талантлива, что она пишет, что страдает от продолжительной болезни, остальное дорисовывалось в её воображении и становилось более реальным, достоверным, чем сама реальность.

Следующий случай присвоения связан с поэтом Эллисом, который, в отличие от Башкирцевой, был знаком Цветаевой лично. Схватывая наиболее привлекательную, исключительную его черту – главным образом, причастность к миру поэзии – она творит другой сюжет, в котором Эллису уготована столь же исключительная роль проводника-Чародея в мир сказки: *«Какой-то добрый Чародей / Его [корабль – П.Я.] из вод направил сонных / В страну гигантских орхидей, / Печальных глаз и роц лимонных»* («Первое путешествие»), *«Хоть и страшно, хоть грозный и темный ты, / Отвори нам желанную дверь, / Покажи нам заветные комнаты»* («Второе путешествие»). Создавая свои «путешествия», Цветаева отталкивалась от действительно пережитого¹⁸. По воспоминаниям А. Цветаевой, *«мы ждали его каждый день, и он приходил. <...>Теперь, в какой-то неназванный, непонятный час, мы шли в кабинет, на папин серый, с турецким рисунком и спинкой, старый диван. Там начинались Эллисовы рассказы. Под маминым портретом – в гробу»* [Цветаева, 2012: 309]. Реальный человек становился сказочным персонажем в текстах, а встречи с ним сестёр по вечерам разворачивались в живописную картину путешествия.

Цветаева наделяет Эллиса-Чародея такими же характеристиками, как и собственную лирическую героиню: *«Я стал поверенным луны»* («В Кремле») и *«Ты возлюбленный Девы-Луны, / Ты из тех, что Луна приласкала»* («Чародею»); *«Вот отчего я меж вами молчу: / Вся я – иная»* («Анжелика»), *«Я, Эва, как ветер, а ветер – ничей»* («Колдунья») и *«Над тобою и днем не слабели / В дальнем детстве сказанья ночей, / Оттого ты с рожденья – ничей <...> Вечный гость на чужом берегу»*. Таким образом она присваивает Эллиса, фактически создавая нового персонажа.

В обоих случаях присвоение сопряжено с озарением, вдруг-познанием некой истины (*«Мне стало ясно в этот краткий миг...»*, *«О, не скроешь, теперь поняла я...»*): мистической связи поэта с инобытием (в случае с

¹⁸ Брюсов В. Новые сборники стихов [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tsvetayeva.com/bryusov-2> (дата обращения: 14.04.2016).

Эллисом: «Ты возлюбленный бледной луны <...> с рожденья ничей...», «О, я знаю о многом, о многом, / Но откуда – сказать не могу»), существования связи между миром нереальным (сна, пространства смерти) и реальным (в случае с Башкирцевой: «...ясно <...> Что пробуждают мёртвых наших стоны»). Происходит, в хайдеггеровской терминологии, «вдруг-явленность» истины.

Ещё одним важным жизненным сюжетом в жизни юной Марины Цветаевой, перешедшим в текст, стали отношения с В.О. Нилендером. Со стороны поэтессы любовь была не столько к реальному человеку, сколько к его художественному образу, который создавался в текстах и с которым происходило общение посредством поэзии¹⁹. Как и Башкирцева или Эллис, Нилендер был поэтом, интересовавшимся к тому же классической древностью – в этом Цветаева почувствовала своё с ним родство²⁰. Последнее «запустило» цветаевский жизнетворческий механизм, в результате чего возник эфемерный, ускользающий образ поэта, не просто поющего древность, но пришедшего из неё: «Над ними древность простирает длани...» («Невестам мудрецов»). Свидания, как и в случае с Башкирцевой, с поэтически преобразованным Нилендером происходили в метафизическом пространстве: «Нас неразрывной и вечной загадкой / Сон сочетал» («Связь через сны»), «Каждый вечер по лёгким и зыбким мостам / Мы выходим друг другу навстречу» («Не гони мою память! Лазурны края...»). Чувство лирической героини к возлюбленному усиливалось по мере их пространственно-временного отдаления друг от друга²¹: «Я буду беседовать с тенью! / <...> Люблю тебя призрачно-давний / Тебя одного – и навек!» («На прощанье»). Постепенно какая-либо связь Нилендера с реальностью утрачивалась, рассеивалась: если сначала он был связан с

¹⁹ Сборник был издан «взамен письма человеку, с которым была лишена возможности сноситься иначе» [СС4: 28].

²⁰ «Это Владимир Оттонович Нилендер, тоже мятущаяся и смещенная разом со всех земных мест душа, âme en peine – d'éternité [Душа, смятенная вечностью (фр.)]» [СС4: 232].

²¹ Мотивы разлуки, любви на расстоянии и их необходимости станут в зрелом творчестве Цветаевой одними из важнейших; как показывают результаты анализа, генетически они восходят к ранним текстам о первой любви.

действительностью, хоть и древней, давно минувшей, то далее он вписывался в сферу сновидений, грёз лирической героини, наконец, поэзии: *«Пусть я лишь стих в твоём альбоме <...> / Ты стал мне лучшей из книг»* («Надпись в альбом»). Так реальный любовный сюжет Цветаевой, который представлял скорее ещё детскую любовь-дружбу²² с человеком, открывшим ей древность, присвоенным (означенным) как почти мифологический персонаж, «поздний эллин» [Цветаева, 1997: 259], слился с миром текста, где дружеское чувство Цветаевой к Нилендеру расширилось до драматичной любви на расстоянии: *«Наши души, не правда ль, еще не привыкли к разлуке?»*

Как и Эллиса, Цветаева «присваивает» Нилендера, однако не стремится совершить «прыжок» в «заветные комнаты» души возлюбленного: *«Здесь не надо свиданья. Мы встретимся там...»* («Не гони мою память! Лазурны края...»), *«Ты из блестящих строчек опять улыбаешься мне <...> / Ты из сна, я во сне»* («Наши души, не правда ль...»). Эллис действительно являлся личностью незаурядной и чтобы его присвоить, Цветаева выделяла и гипертрофировала наиболее привлекательные черты поэта. Нилендер же, вероятно, был человеком обыкновенным, и тактика присвоения здесь другая: как можно сильнее отдалить возлюбленного, как можно меньше знать реальных фактов о нём, чтобы не разрушать иллюзию. Когда дистанция между ними сокращается и Нилендер открывает Цветаевой душу, то есть обнаруживает свои «взрослые» намерения вступить в брак, созданная картина рушится, образ – «призрачно-дальный», книжный, ирреальный – десемантизируется: *«Они покой находят в Гераклите, / Орфея тень им зажигает взор... / А что у вас? Один венчальный флёр»* («Невестам мудрецов»). «Они» – подобные цветаевскому Нилендеру поэты, как и она сама, живущие в «царстве теней», далёкие от бытового, повседневного, формального («венчального флёра»). «Вы» – тот реальный Нилендер, впоследствии разочаровавший и оттолкнувший Цветаеву, для которой

²² «Для нас он был не “молодой человек” – это был не наш лексикон <...> в том состоянии чувства высокой дружбы с Нилендером таких понятий не было» [Цветаева, 2012: 345].

испытываемое ею чувство – не любовь вовсе, оно предполагает не физическую близость, не формальные церемонии, но переживание, мечтание, общение посредством сновидений, романтический недостижимый идеал: *«Было все в нашем сне на любовь не похоже: / Ни причин, ни улик»* (Кроме любви) *«...Лазурны края, / Где встречалось мечтание наше»* («Не гони мою память...»). Это всё то же «блаженство оттяжки», о котором Цветаева писала в связи с морем, которое было величественно в её воображении и прозаично в реальности.

В 1911 году в жизни Цветаевой произошла одна из самых важных встреч – с будущим мужем С.Я. Эфроном. В сборник «Волшебный фонарь» поэтесса поместила несколько стихотворений («Бабушкин внучек», «Венера», «Контрабандисты и бандиты»), посвящённых Сергею, которые показывают, как меняется её ракурс восприятия Другого.

Если инобытие Башкирцевой, Эллиса, Нилендера было увидено глазами ребёнка, то инобытие Сергея – глазами взрослеющей девушки. Отношения их развиваются по модели «мать – ребёнок» (хотя они были ровесниками): *«В небо ручонками тянется, / Строит в песке купола... / <...> Мальчик ушёл на свидание / С самою нежной из звезд»* («Венера»); *«Шпагу, смеясь, повесил, / Люстру потрогал – звон... / Маленький мальчик весел»* («Бабушкин внучек»).

Цветаева наделяет «Серёжу» чертами и желаниями, которые были свойственным ей самой в детстве: он свободный ребёнок, которому всё дозволено (*«Комнаты нет запретной: / бабушкин внучек он»*), который жаждет приключений и странствий (*«По душе ему курган, / Воля, поле, даль без меры»*, *«Он после книги весь усталый/ <...> Его мечта – контрабандисты и кинжалы»*), нарушает правила, предписанные ребёнку (*«Он странно-дик, ему из школы / Не ждать похвального листа»*). Такое видение близкого человека говорит о взрослении Цветаевой: одна одновременно и примеряет новую – материнскую роль, и пытается удержать

беспечное детство, проецируя его на возлюбленного. Цветаева не просто присваивает Сергея, она по-своему переписывает его детство.

Таким же образом создаётся и образ М.А. Волошина, который был намного старше Марины Цветаевой:

У больших об этом речь,

А большие правы.

Не спешит в постельку лечь,

Должен птицу он стеречь,

Богатырь кудрявый.

<...>

Вдалеке унылый крик...

– В эту ночь он всё постиг,

Мальчик белокурый!

(«Жар-птица»)

В тексте описана попытка маленького мальчика ухватить вдохновение («жар-птицу»). Как в стихотворениях, посвящённых Сергею, в «Жар-птице» Цветаева фактически пишет новый сюжет, напоминающий инобытие «Первого путешествия» («Промелькнёт – не Рыба-Кит, / Трудно ухватиться! / Точно радуга блестит!»); и нового героя, близкого маленькой Цветаевой («Что еда ему, когда / Ожидает чудо», «Богатырь кудрявый», «В эту ночь он всё постиг, / Мальчик белокурый»).

Мы видим, таким образом, что смена ракурса вовсе не означает смену стратегии: это в любом случае «прыжок», нарушение границы личности Другого, переписывание сюжета его жизни.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3

Лирическая героиня Марины Цветаевой, подобно самой поэтессе, открыта инобытию. Её устремлённость к Иному лучше всего характеризует метафора прыжка. Прыжок одновременно мгновенен и протяжён – так же,

как мгновенен и растянут переход лирической героини в инобытие. С прыжком связано понятие границы, которая в Цветаевских текстах становится самостоятельным и семиотически нагруженным пространством.

Движение «сюжета» первых двух сборников Марины Цветаевой соотносится с её взрослением и ростом творческого самосознания. Инобытие «Вечернего альбома» поэтесса почти полностью выстраивает по законам сказок и книг, усвоенных в детстве. Переход происходит мгновенно, сказка затягивает лирическую героиню и с трудом отпускает, проникая в реальность, трансформируя её. Олитературивались, то есть присваивались, и люди, окружавшие Цветаеву в юности (поэт Эллис, В.О. Нилендер, С. Эфрон, М.А. Волошин) или жившие до неё (М. Башкирцева). Тактика присвоения могла быть разной: гиперболизация ключевых черт личности, вписывание в сказочный сюжет, создание дистанции между собой и другой личностью. Таким образом лирическая героиня совершала «прыжок» в бытие Другого, переписывала сценарий его жизни, меняла его личность. В конечном счёте создавались новые персонажи, которые имели мало общего со своими прототипами.

Инобытие более позднего «Волшебного фонаря» – это прошлое-детство. С одной стороны, лирическая героиня рефлексивирует над ним, наделяя сказочными чертами. С другой стороны, она обнаруживает иллюзорность сказки; книга (и сказка как вариант) – это мир хоть и фантастический, но всё же созданный кем-то другим, имеющий типовой сценарий; книга прочитана, её сюжет известен от начала до конца. Тем не менее, детство почти сливается со сказкой, но чем взрослее становится лирическая героиня, тем оно становится бледнее, бесцветнее и тише. Взросление Цветаевой знаменует поиск новых форм инобытия, новой информации для поэтической переработки.

В текстах, написанных после «Вечернего альбома» и «Волшебного фонаря», начиная с 1912 года, такой новой формой станет небытие. 18–20 лет – возраст знаковый, пороговый между отрочеством и юностью. Это период,

когда впервые со всей серьёзностью Цветаева задумается о будущем, остро ощутит его «правдивость», почувствует и примет свою взрослость. Смерть как событие будущего – феномен, над которым на заре юности человек размышляет так же часто, как о будущем вообще. Смерть привлекает своей явленностью Другим, непознаваемостью рационально. Опыт столкновения со смертью близких (отца в 1913 году, Петра Эфрона, которого она любила не меньше, чем Сергея, – в 1914) станет для Цветаевой мощным катализатором рефлексии, в том числе поэтической; обращение к теме смерти – это попытка прожить смерть символически, испытать ее на себе, прочувствовать и понять её сущность.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Феноменологически изучив эссе Марины Цветаевой о детстве, мы пришли к важным выводам – о специфике мировосприятия, самопонимания и взаимоотношений поэтессы с близкими людьми. Цветаева-ребёнок познавала мир творчески. Чтобы понять и принять вещь (явление, личность), ей недостаточно было узнать некоторую совокупность объективных фактов о ней; Цветаевой важно было наполнить эту вещь новым индивидуальным смыслом, переозначить. Этот процесс может быть назван семиотизацией. К частным проявлениям семиотизации мы относим «дорисовывание» реальности, гиперболизацию (например, некоторых личностных характеристик других людей). Причинами такого поведения являются «книжное» воспитание, строгость, власть и ограничения со стороны матери, «дух борьбы», бегство от прозаической реальности.

Семиотизация – это процесс, характерный для творческого сознания вообще. Поэтому мы обозначили её механизм более индивидуально – как цепочку взаимосвязанных сверхустановок сознания Марины Цветаевой: «прыжок» – «нарушение» – «присвоение», главной из которых является первая. «Прыжок» – метафора, схватывающая постоянную устремлённость/открытость Цветаевой к инобытию как объекту познания. Познание возможно только тогда, когда инобытие присваивается, наделяется новым смыслом, то есть – семиотизируется. «Прыжок» предполагает нарушение границы – очень важной и семантически нагруженной области в художественном мире поэтессы, так как фактически граница и есть основное пространство, в котором находится Цветаева: физически существуя в объективной реальности, она как бы заключает её в скобки, и ей открывается новый художественный мир.

Феноменологическое прочтение первых поэтических сборников с учётом автобиографических текстов и сформулированных установок позволило сделать выводы о принципах текстопорождения и особенностях

поэтики. Выявленные ментальные установки проясняют законы цветаевского поэтического мира. Он всегда имеет два плана – реальный и инобытийный, которые объединяются границей. Именно в лиминальном пространстве существует лирическая героиня, которая не возвращается полностью в реальность, но и не пропадает навсегда в инобытии. Воображаемое пространство для героини непременно ближе и гармоничнее, чем реальность, но последняя необходима как точка опоры.

Лирическая героиня «Вечернего альбома» – ребёнок, поэтому основной формой инобытия в сборнике стала сказка, что неудивительно – маленькая Цветаева жила среди книг, они были её единственной реальностью. Сказка изображается ярко и подробно, она осязаема и динамична. «Прыжок» в неё обычно происходит с помощью проводника (Луна, Чародей, книга и др.) и сразу из пограничной области, а возвращение нежелательно или не предполагается вовсе. Цветаева в первых «сказочных» стихотворениях часто заимствовала мотивы, образы и сюжеты из народных и литературных сказок Андерсена, братьев Гримм, Перро. Цветаева в детстве – ребёнок, поэтически одаренный, воспитанный книгами – постигала реальность средствами же поэзии: *«Чтобы понять самую простую вещь, нужно окунуть ее в стихи, оттуда увидеть»* [СС5: 28]. Окунуть в стихи – значит присвоить и нарушить границы привычного порядка вещей, переозначить. Цветаева в своих стихотворениях создавала свою реальность, жизнь перетекала в текст, а текст – в жизнь.

Сказочный мир первого сборника сменяется инобытием-прошлым в «Волшебном фонаре». Вместо конфликта «реальность – сказка» основной становится оппозиция «прошлое – настоящее – будущее». Это обусловлено взрослением Цветаевой – как психологическим, так и поэтическим. Первое предполагает экзистенциальный кризис: поэтесса на пороге взрослой жизни, детство заканчивается и вместе с ним рушатся сказочные иллюзии, настоящее не затягивает, а будущее пугает; появляется опыт столкновения со смертью других людей (матери, отца). Схватывание ускользающего

прошлого, которое по привычке Цветаева ещё наделяет сказочными характеристиками, – это попытка нащупать почву под ногами в момент кризиса. Второе означает отказ от следования художественным законам, созданным другими писателями; у Цветаевой появляется потребность создать оригинальный мир. В «Волшебном альбоме» – это мир прошлого, в котором отражён индивидуальный опыт детства поэтессы.

Эти же установки проясняют принципы «перевода» знакомых Марине Цветаевой людей в художественное пространство. Она совершала «прыжок» в мир Другого, нарушала границы его индивидуального бытия, «переписывала» сценарий его – и заодно своей – жизни. Поэтесса создавала новый олитературенный образ, отталкиваясь от такой характеристики человека, которая была близка ей или которую она обнаруживала в себе самой. Этот образ мог иметь мало общего с «двойником» из реальности и нередко подменял его.

Несмотря на разный эмоциональный тон сборников, на разные формы инобытия, изображаемые Цветаевой, принципы конструирования текстов в них одинаковы и диктуются они ментальными сверхустановками поэтессы.

В дальнейшем, оперируя теми же установками и/или вычлняя возможные новые, необходимо исследовать и другие сборники Марины Цветаевой. Её зрелая лирика более интересна для исследователей, чем ранние тексты, и изучена достаточно хорошо в контексте разных лингвистических и литературоведческих методов. Тем интереснее будет взглянуть на неё с нового – феноменологического – ракурса.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамова В.С. Опыт экзистенциально-феноменологического анализа прозы А.П. Чехова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2009. № 6 (2). С. 11–17.
2. Аксенов А.В. Феноменологическая критика: за и против (заметки на полях) // Вестник ПСТГУ III: Филология. 2013. Вып. 1. (31). С. 45–62.
3. Аствацатуров А.А. Феноменология текста: игра и репрессия. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 282 с.
4. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. 316 с.
5. Болдырева Е.М. Феноменология времени – феноменология памяти: нарративная и темпоральная модель в романе И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Культура. Литература. Язык: Материалы международной конференции «Чтения Ушинского» факультета русской филологии и культуры / Под ред. М.Ю. Егорова. Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, 2013. С. 101–110.
6. Большакова А.Ю. Феноменология литературного письма: О прозе Бориса Евсеева. М.: МАКС Пресс, 2003. 126 с.
7. Большакова А.Ю. «К самим вещам!» Феноменологические основания современного литературоведения // Филологический класс. 2016. № 3 (45). С. 68–74.
8. Бродский о Цветаевой: интервью, эссе. М.: Независимая газета, 1998. 205 с.
9. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1997. 307 с.
10. Боровикова М. Поэтика Марины Цветаевой (лирика конца 1900-х–1910-х годов): дис. ... д-ра филол. наук. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2011. 149 с.

11. Бугаева Л.Д. Художественный нарратив и структуры опыта: сюжет перехода в русской литературе новейшего времени: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб, 2012. 40 с.
12. Воспоминания о Марине Цветаевой: сборник / сост.: Л.А. Мнухин, Л.М. Турчинский. М.: Советский писатель, 1992. 586 с.
13. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 700 с.
14. Геннеп А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М.: Восточная литература, 1999. 198 с.
15. Данилова Т.А. Книжный код в творчестве М. Цветаевой: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2007. 21 с.
16. Заусаев А.А. Феноменология места и пространства в «Письмах из-за границы» П.В. Анненкова // Вестник Череповецкого государственного университета. 2013. №1 (46). Том 2. С. 56–58.
17. Иглтон Т. Феноменология, герменевтика, рецептивная теория // Иглтон Т. Теория литературы: Введение. М.: Территория будущего, 2010. 291 с.
18. История философии: Учебник для вузов / Под ред. В.В. Васильева, А.А. Кротова и Д.В. Бугая. М., 2005. 680 с.
19. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с.
20. Карпов Д.Л., Ширина С.А. Феноменологический анализ концепта «любовь» в тексте поэмы В.В. Маяковского «Облако в штанах» // Ярославский педагогический вестник. 2005. №2. С. 43–49.
21. Кекеева Т.М. Интерпретация сущности литературы в феноменологической критике и герменевтике // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. Литературоведение. 2015. № 1. С. 106–110.
22. Кирьянова Е.Н. Феномен дома в ранней лирике Марины Цветаевой: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2012. 20 с.

23. Кихней Л.Г., Меркель Е.В. Семантика «границы» в картине мира Анны Ахматовой // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2012. Вып. 3. С. 55–62.
24. Кудрова И.В. Путь комет: В 3-х томах. Т.1: Молодая Цветаева. СПб: Крига: Издательство Сергея Ходова, 2007. 445 с.
25. Кулешова Т.В. Символика границы в творчестве М.И. Цветаевой // Культура народов Причерноморья. 2006. № 92. С. 102–105.
26. Лукичева К.Л. О феноменологическом подходе к изучению произведений искусства // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2011. №17 (79). С. 189–195.
27. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: «Языки русской культуры», 1996. 464 с.
28. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления: монография. СПб.: Искусство-СПб, 1996. 846 с.
29. Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Избранные статьи. Таллинн: «Александра», 1992. Т.1. 479 с.
30. Магомедова Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения. М.: Academia, 2004. 187 с.
31. Марина Цветаева в критике современников. М.: Аграф, 2003. 653 с.
32. Меднис Н.Е. Поэтика и семиотика русской литературы. М.: Языки славянской культуры, 2011. 230 с.
33. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб: Ювента: Наука, 1999. 606 с.
34. Немцев М.Ю. О понятии «текст» в философской герменевтике // Философия, социология, политология. 2008. С. 36–38.
35. Одиноков В.Г. Феноменологический аспект сравнительно-исторических исследований в литературоведении // Literaria Humanitas 1998. VI. С. 28–38.
36. Павлова О.А. Литературная утопия в контексте социальной

коммуникации: опыт феноменологии «механизма» ремифологизации сознания // Пушкинские чтения. 2012. № XVII. С. 239–246.

37. Саакянц А.А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М.: Эллис Лак, 1999. 816 с.

38. Савелова Л.В. Лиминальный нарратив в современной русской прозе: модель и структура // Русский след в нарратологии: мат. междунар. науч.-практич. конф. Балашов, 26-28 ноября 2012 г. Балашов, 2012. 272 с.

39. Семиозис и культура: философия и феноменология текста: Сб. науч. статей [Электронный ресурс]. Сыктывкар, 2009. Вып 5. 378 с. URL: <http://юностьроссии.рф/index.php/articles-of-conferences/109> (Дата обращения: 23.10.16).

40. Сендерович С. Чехов – с глазу на глаз: история одной одержимости А.П. Чехова. Опыт феноменологии творчества. СПб: Дмитрий Буланин, 1994. 288 с.

41. Соболев Д. Проблемы феноменологии произведения [Электронный ресурс] // Вопросы литературы. 2012. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2012/1/so11.html> (Дата обращения: 14.05.16).

42. Теории, школы, концепции. Художественный образ и структура. М.: Наука, 1975. 229 с.

43. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. 301 с.

44. Турышева О.Н. Теория и методология зарубежного литературоведения. М.: Флинта: Наука, 2012. 159 с.

45. Тюпа В.И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX в. Самара, 1998. 155 с.

46. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Издательский центр «Академия», 2009. 336 с.

47. Успенский Б.А. Дуалистический характер русской средневековой культуры // Успенский Б.А. Избранные труды. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. Т.1. 608 с.

48. Феноменология [Электронный ресурс] // Новая философская энциклопедия: в 4 т. URL: <https://goo.gl/8IHWmZ> (Дата обращения: 15.05.17).
49. Феноменология искусства. М.: ИФ РАН, 1996. 264 с.
50. Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. М.: Республика, 2001. 719 с.
51. Философия: Учебник / Под ред. А.Ф. Зотова, В.В. Миронова, А.В. Разина. М.: Трикта: Академический Проект, 2004. 685 с.
52. Херрманн Ф.-В Понятие феноменологии у Хайдеггера и Гуссерля. Минск: Пропилеи, 2000. 192 с.
53. Хомук Н.В. Поэзия У. Уитмена в феноменологическом аспекте // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2007. Выпуск 8 (71). С. 100–103.
54. Цурганова Е.А. Новации зарубежного литературоведения в XX веке // Наука о литературе в XX веке: (история, методология, литературный процесс). М., 2001. С. 96–117.
55. Цветаева А.И. Воспоминания. М.: Астрель: Дом-музей Марины Цветаевой, 2012. 918 с.
56. Цветаева М.И. Собрание сочинений: В 7-ми томах. Т. 1: Стихотворения. М.: Эллис Лак, 1994. 640 с.
57. Цветаева М.И. Собрание сочинений: В 7-ми томах. Т. 4: Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. М.: Эллис Лак, 1994. 688 с.
58. Цветаева М.И. Собрание сочинений: В 7-ми томах. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 5. 720 с.
59. Цветаева М.И. Неизданное. Сводные тетради. М.: Эллис Лак, 1997. 640 с.
60. Чепкасова Е.В. Герменевтический и феноменологический подходы к анализу текста // Библиосфера. 2008. № 1. С. 39–42.
61. Швейцер В.А. Быт и бытие Марины Цветаевой. М.: СП «Интерпринт», 1992. 536 с.

62. Шевеленко И.Д. Литературный путь Цветаевой: идеология-поэтика-идентичность автора в контексте эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 448 с.

63. Энгельгардт Б.М. Феноменология и теория словесности. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 459 с.

64. Эртнер Е.Н. Феноменология провинции в русской прозе конца XIX–начала XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2005. 40 с.

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра русского языка, литературы и речевой коммуникации
45.03.01 Филология

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой РЯЛиРК
И.В. Евсева
« 14 июля » 2017 г.



БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**РАННЯЯ ЛИРИКА М. ЦВЕТАЕВОЙ: ОПЫТ
ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА**

Выпускник



П.И. Яночкина

Научный руководитель



д-р филол. наук, проф. Ю.А. Говорухина

Нормоконтролер



Н.П. Булахова

Красноярск 2017