

С.Ю. Корниенко

Новосибирский государственный педагогический университет

**«Татьянин сюжет» в поэтической мифологии
Марины Цветаевой**

Аннотация: Статья посвящена компонентам пушкинского мифа в самоопределении М. Цветаевой, мифопоэтическим (аполлоническим / дионисийским / орфическим) и индивидуально-личностным (татьянин сюжет) компонентам. Определяются составляющие орфической мифологемы, актуализированные в поэтике Цветаевой и связанные с аполлоническим и дионисийским детерминантом. Анализируются литературные источники цветаевского «неистовства».

The article concerns the components of the Pushkin myth in M. Tsvetayeva's self-identification, including mythopoetical (Apollonian / Dionysian / Orphic) elements and individual personality elements (Tatyana plot). The author identifies among the components of the Orphic mythologeme those crucial to Tsvetayeva's poetics and related to the Apollonian-Dionysian determinant. Literary sources of Tsvetayeva's «fury» are analysed.

Ключевые слова: Пушкин, Цветаева, Ариосто, персональный миф, интертекст.

Pushkin, Tsvetayeva, Ariosto, personal myth, intertextuality.

УДК: 821.161.1.

Контактная информация: Новосибирск, ул. Виллойская, 28. НГПУ, кафедра русской литературы и теории литературы. Тел. (383) 2680630. E-mail: www.sve-kornienko@yandex.ru.

Последним из поэтов был Орфей.

Не только поэт, критик или артист,
но даже зритель и читатель вечно
творят Гамлета.

И. Анненский. «Что такое поэзия»

Особое значение пушкинской мифологемы в самоопределении поэтов Серебряного века, ее антологические координаты, возможность осмысления в феноменологической системе координат – бесспорно. В спорах о природе абсолютного поэта, о параметрах измерения величины поэтического дара, об истинной художественности, ведущиеся в литературной ситуации начала XX века, неизменным было интенциональное обращение к русскому гению с «всемирным значением» – к Пушкину, отторгаемому, приближаемому, непреодолимому.

Русский модернизм до появления первого «пушкинского» текста Цветаевой («То, что было...») провел «вчитывание» поэта в современную литературную ситуацию. К календарному XX веку релятивистский пафос стихает и отторжение Пушкина, выразившееся в первой символистской критике, нашедшее гротескное отражение в «Мелком бесе» Ф. Сологуба, обращается в некую специфическую форму «освоения» как «присвоения». Пушкин активно на реминисцентном уровне внедряется в пространство символистских журналов и текстов. Однако пушкин-

ские реминисценции проявляются вне пушкинских сюжетов, переподчиняются воле и сюжетам интерпретатора – нового автора, преодолевающего подчинением пушкинского текста своему (обращением первичного во вторичное) персональный онтологически данный творцу «страх влияния» (Х. Блум).

Пушкинские предпочтения Марины Цветаевой наиболее явственное выражение приобретают в тексте 1926 года «Ответе на анкету». Позволим себе привести три его фрагмента, тесно связанных между собой:

1) «Наилюбимейшие стихи в детстве – пушкинское “К морю” и лермонтовское “Жаркий ключ”. Дважды “Лесной царь” и “Erlkönig”. Пушкинских “Цыган” с семи лет по нынешний день до страсти. “Евгения Онегина” не любила никогда».

2) «Любимые вещи в мире: музыка, природа, стихи, одиночество. Полное равнодушие к общественности, театру, пластическим искусствам, зрительности».

3) «Литературных влияний не знаю, знаю человеческие» [Цветаева, 1997, т. 4, кн. 2, с. 210–212].

Последний цветаевский пассаж, провокационно обращенный как к современникам, так и будущим исследователям, имеет интенциональную природу, определяя как отношение Цветаевой к миру и с миром, так и с современным ей литературным процессом. В 1922 г. В. Брюсов в своей печально известной работе «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» определил место Цветаевой в ряду литературных эпигонов: «Иные не дали ничего самостоятельного, ни в содержании, ни по форме. Таковы Марина Цветаева («Версты», 1922), В. Ходасевич («Путем зерна», 22 г., стихи в журналах, почему-то превознесенные А. Белым), Г. Чулков...» [Брюсов, 1987, с. 463]. Обидная для поэтического самосознания интенция Брюсова становится формальным стимулом, реакцией на который будет рефлексия более общего, универсального порядка: о назначении и «деле» поэта.

В цветаевской самоидентификации, определении себя в качестве поэта, важное место занимает пушкинский миф. В пушкиниане начала XX века, отличающейся феноменологичностью¹ культурного кода, ключевое значение придается агональному аспекту в мифопостроении. Пушкинский культурный код Марины Цветаевой вырастает из отталкивания, преодоления брюсовского аналога, а цветаевский «Мой Пушкин» (1937), с актуализированными в нем образными доминантами *стихии, неистовства* (здесь и далее курсив наш. – С.К.) и пр., выступает в качестве агона брюсовского «Моего Пушкина» (1929)², большинство статей которого посвящены формальным аспектам пушкинского текста, «аполлоническому совершенству» поэта. Брюсов и Пушкин, отношения которых строятся в культурном пространстве Цветаевой по антагонистической модели: «Волей чуда – весь Пушкин. Чудо воли – весь Брюсов» [Цветаева, 1997, т. 4, кн. 1, с. 16], оказываются на разных полюсах поэзии. Создание же индивидуального пушкинского кода и утверждение его в качестве универсального невозможно без уничтожения, подрыва, как кода предыдущего, так и его автора. В посвященном Брюсову эссе «Герой труда» (1925) формируется антиобраз поэта, отталкиваясь от которого (через отрицание отрицания), можно реконструировать поэтический идеал, связанный в сознании Цветаевой с фигурой Пушкина.

¹ См. работу Ю.В. Шатина «Пушкинский текст как объект культурной коммуникации», в которой описывается смена в начале XX века культурного кода пушкинского мифа с универсального («Пушкин – наше все» – А. Григорьев) на феноменологический («Мой Пушкин» – Брюсов, Цветаева, Ахматова) [Шатин, 2000, с. 231–238].

² Большинство статей из сборника были опубликованы В. Брюсовым в самом начале 1920-х гг. Гипотетически с ними могла познакомиться Цветаева, весьма ревниво относящаяся к брюсовским построениям и пассажам.

Источниками цветаевских детерминант брюсовского мифа становятся две работы современников Цветаевой – М. Волошина и С. Парнок. Такие компоненты брюсовского мифа как столичность («римскость»¹), пластичность (скульптурность, антимузыкальность), воля («Страсть изваяла его как поэта, опасная страсть, которая двигала Наполеонами, Цезарями и Александрами, – воля к власти») [Волошин, 1988, с. 408] – нашли воплощение в «Валерии Брюсове» Максимилиана Волошина. Эти же вполне узнаваемые в контексте модернистской парадигмы ницшеанские детерминанты аполлонического мифа найдут отражение еще в одном претексте «Героя труда» – в рецензии Софьи Парнок (Андрея Полянина) «По поводу последних произведений Валерия Брюсова («Семь цветов радуги». «Египетские ночи»)» (1917). Комментируя строки: «Мой памятник стоит, из строф созвучных сложен. / Кричите, буйствуйте, – его вам не свалить» – Парнок язвительно замечает: «Брюсовский “Памятник” – примечательнейший образец самохарактеристики. Мы знаем еще один такой – в Генуе, на Campo Santo. Среди богатых мраморных изваяний стоит одно, изображающее женщину, украшенную ожерельем из баранок. Необычность такого украшения привлекает внимание. Надгробная надпись гласит: “Я всю жизнь торговала баранками, чтобы накопить деньги себе на памятник в Campo Santo”. – Брюсов всю жизнь писал стихи, чтобы купить себе памятник на парнасском кладбище, “где Данте, где Вергилий, где Гете, Пушкин где”². Булочница в надгробной надписи поминает баранки, Брюсов – строфы, страницы и т. п. <...> Музыку он раздел, как труп. И мастерство поставил он подножием искусства. Он стремился воздвигнуть на этом подножии истинные выси, и справедливость требует признать, что он умел принуждать свою мечту к подлинному творчеству. Если по многочисленным стихотворным и прозаическим работам Брюсова проследить границы его творческих возможностей, эта гениальная *остервенелость воли* производит поистине жуткое впечатление: Брюсов создавал поэта из чистейшего “ничего”» [Парнок, 1999, с. 77–78].

«Брюсов не человек, а образ» [Там же, с. 84] – резюмирует в конце своей статьи Софья Парнок. Компоненты этого «образа»: поэт с «остервенелой волей», раздевающий «музыку как труп» – указывают на травестийную природу брюсовской версии аполлонического мифа. Образцом («фоном»), на котором явственно видна искаженность, неправильность «фигуры» – поэта Валерия Брюсова, для всех создателей антимифа (и Волошина, и Парнок, и, впоследствии, Цветаевой) становится хрестоматийная работа Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», подсвеченная коннотатами из не менее значимой «Так говорил Заратустра» (в компоненте – «воля к власти»). В ницшеанском трактате редуцированная воля,

¹ Источники цветаевского текста и интересующий нас поворот темы представлены в работе Р. Войтеховича «Брюсов как римлянин в “Герое труда” М. Цветаевой». Составляющими римского облика Брюсова, формируемого текстом Цветаевой и ее предшественников, исследователь считает: анималистичность, любовь к славе (власти), вторичность (по отношению к Греции). Указывает исследователь и на неоднозначность цветаевского Брюсова и самой формулы: «герой труда»: «В середине 20-х гг. “прошлое” для Цветаевой однозначно стояло выше “будущего”. Через год после завершения эссе Цветаева называет в анкете “героем труда” и своего отца (IV, 621), а позднее – в прозе, ему посвященной, отдает должное его любви к Риму. “Римскость” для нее определенным образом связана со “спартанством” (IV, 622), которое Цветаева считала едва ли не главным наследством, полученным от родителей и всего “поколения отцов”, а в записных книжках ее не раз можно встретить пожелание самой себе – оставаться “героем труда”» [Войтехович, 2000, с. 194].

² См. текст Брюсова и комментарий С. Парнок: «И в длинном перечне, где Данте, где Вергилий, / Где Гете, Пушкин, где ряд дорогих имен, / Я имя новое вписал, чтоб вечно жили / Преданья обо мне, идя сквозь строй времен». От этих неуклюжих, интеллектуально и музыкально беспомощных стихов, в которых Пушкин, вследствие метрической неуклюжести Брюсова, превращается в какого-то неизвестного “Пушкингде”, – до “Памятника” один шаг» [Парнок, 1999, с. 75].

отделенная от аполлонической иллюзии, мыслится как категория внеэстетическая: «Воля есть нечто неэстетическое по существу; но музыка является как воля» [Ницше, 2000, с. 82]¹. «Остервенелость воли» – брюсовский атрибут в интерпретации С. Парнок апеллирует к ницшеанской «алчности воли», от которой истинный лирик – «дионисически-аполлонический гений» [Там же, с. 71] – Орфей должен быть свободен. «Вот в чем феномен лирика: в качестве аполлонического гения он истолковывает музыку в образе воли, между тем, как сам он, вполне свободный от алчности воли, является чистым неомраченным оком солнца» [Там же, с. 83] – так обуславливает появление детермината «воля» в своей концепции поэта Ницше.

В составленной Цветаевой поэтической энциклопедии (поэты на букву «Б») брюсовская «алчность» противопоставлена орфичности Блока и аполлоничности Бальмонта: «Бальмонта Аполлон всегда требовал, и Бальмонт в заботы суетного света никогда не погружался, и святая лира в его руках никогда не молчала» [Цветаева, 1997, т. 4, кн. 1, с. 271] – абсолютно в системе пушкинских координат Цветаева определяет место в культуре К. Бальмонта. Спасение же Пушкина от В. Брюсова заключается в отталкивании, неприятии аполлонического толкования образа поэта. Если Брюсов оказывается персонифицированным воплощением Рима², то пространственным центром пушкинского мифа становится Африка, «глу-

¹ Отношение Цветаевой к Ницше и ницшеанству требует отдельного рассмотрения. Отметим только устойчивость аксиологии: ценность для Цветаевой – индивидуальности, личности поэта и неприятия массы, групповщины, «тенденции». С этих позиций необходимо и описывать цветаевские интенции, связанные с Ницше, только на самый первый взгляд противоречивые. Приведем некоторые из них. *Тезис*: «Друг, просьба: пришлите мне книгу Ницше (по немецки) – «Происхождение трагедии». (Об Аполлоне и Дионисе). У меня никого нет в Б<ерлине>. Она мне сейчас очень нужна» [Цветаева, 1997, т. 6, кн. 2, с. 290]. *Антитезис*: «Я с горечью подозреваю Вас в ницшеанстве? – Ого! – Во-первых, ницшеанство – и Ницше. Ницшеанство – как всякое «анство» – ЖИРЕНЬЕ НА КРОВИ. – Заподозрить Вас в нем, т.е. в такой вопиющей дармовщине – и дешевке – унижить – себя. Но был – *Ницше*. (NB! Я без Ницше обошлась. Прочтя Заратустру 15 лет, я одно узнала, другого не узнала, ибо во мне его не было – и не стало никогда. Я, в жизни, *любила* Наполеона и Гете, т.е. с ними жизнь прожила)» [Цветаева, 1997, т. 7, кн. 2, с. 188]. *Синтез*: «Но помимо нашей необходимости в том или ином явлении, есть само явление, есть необходимость – или чудесность в природе. И Ницше – есть. И рода мы одного!» [Там же].

² Ср. два цветаевских «памятника» – Брюсову и Пушкину: «Три слова являют нам Брюсова: воля, вол, волк. Триединство не только звуковое – смысловое: и воля – Рим, и вол – Рим, и волк – Рим. Трижды римлянином был Валерий Брюсов: волей и волом – в поэзии, волком в жизни. И не успокоится мое несправедливое, но жаждущее справедливости сердце, покамест в Риме – хотя бы в отдаленнейшем из пригородов его – не встанет – в чем, если не в мраморе? – изваяние: СКИФСКОМУ РИМЛЯНИНУ РИМ» («Герой труда») [Цветаева, 1997, т. 4, кн. 1, с. 20-21]; «Чудная мысль Ибрагимова правнука сделать черным. Отлить его в чугуне, как природа прадеда отлила в черной плоти. Черный Пушкин – символ. Чудная мысль – чернотой изваяния дать Москве доску абиссинского неба. Ибо памятник Пушкина явно стоит «под небом Африки моей». Чудная мысль – наклоном головы, выступом ноги, снятой с головы и заведенной за спину шляпой поклона – дать Москве, под ногами поэта, море. Ибо Пушкин не над песчаным бульваром стоит. А над Черным морем. Над морем свободной стихии – Пушкин свободной стихии» («Мой Пушкин») [Цветаева, 1997, т. 5, кн. 1, с. 62]. Очевидно, что пушкинский памятник конструируется в поэтическом сознании Цветаевой как антитеза брюсовскому монументу – «Герою труда» от «благодарного Рима». Монументальность, статуарность, соотносительность с социумом, городом брюсовского монумента противопоставлена природности, стихийности, подвижности «Памятника-Пушкина». Мобильность памятника Пушкину (подвижный памятник в подвижной стихии) отсылает к героям «Медного всадника» и «Каменного гостя». Метонимическая проекция героя на поэта характерна для модернистской иконографии Пушкина. См., например, образ пушкинского памятника в стихотворении И. Анненского «Бронзовый поэт»: «И стали – и скамья, и человек на ней / В недвижимом сумраке тяжелее и

хая провинция у моря» римского мира. Если детерминантом Брюсова является – аполлоническая воля, то Пушкина – дионисийское чувство. Одним из проявлений глубинной стихийности последнего можно считать *вулканичность*: «Аполлоническое начало, “золотое чувство меры” – разве Вы не видите, что это только всего: в ушах лицеиста застрявшая латынь. Пушкин, создавший Вальсингама, Пугачева, Мазепу, Петра – изнутри создавший, не создавший, а *извергнувший*... Весь Вальсингам – эстерриоризация (вынесение за пределы) стихийного Пушкина [Цветаева, 1997, т. 5, кн. 2, с. 29].

«Любимый» и «нелюбимый» Пушкин... Выбор стратегии чтения в читательском космосе Цветаевой мотивируется степенью совпадения «чужого» пушкинского текста и «своего» цветаевского, возможностью поэтической конвертации. Свои пушкинские предпочтения Цветаева прямо называет, но наиболее ясно список «цветаевского Пушкина» проявился в переводах Цветаевой на французский язык – в мотивации выбора текстов для перевода: «Мои любимые». Отбор текстов для переводов симптоматичен: «Песня Председателя из «Пира»», «Бесы», «Брожу я вдоль улиц шумных...», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «Поэт». Этот выбор определяется не столько в локальном тематическом совпадении каждого из названных пушкинских текстов с некоторыми цветаевскими, сколько в общей дионисийской семе, воплощающей «неистовство», «страстность», «стихийность», важные составляющие идентификации и самоидентификации Цветаевой. Эти же детерминанты мифа становятся базисными для цветаевской версии пушкинского мифа. Способом мифологизации поэта является вчитывание универсальной синтетической *орфо-дионисийской* мифопоэтической матрицы (миф о страдающем, вечно умирающем и столь же вечно рождающемся поэте¹) в личную и поэтическую биографию Пушкина. Стоит отметить и явную нарциссическую коннотацию образа «моего Пушкина» буквально наделяемого цветаевскими – «любимыми вещами»: «музыкой, природой, стихами, одиночеством».

«Пушкин был мой первый поэт, и моего первого поэта – убили», «русский поэт – негр, поэт – негр, и поэта – убили» [Цветаева, т. 5, кн. 1, с. 58]. Важной составляющей концепта «первый поэт» в цветаевской интерпретации является неснятый полисемантизм. Во множестве статей, эссе, писем (особенно Пастернаку и Рильке) Цветаева актуализировала вторичное значение идиомы «первый поэт» – «по порядку счета начальный», «начальный, исконный, бывший наперед других по времени» на фоне мерцающего основного: «первый» – «главный, существенный, важнейший», «лучший, превосходнейший» (В. Даль). В письме, касающемся французских переводов Пушкина, Цветаева утрируя концептуализирует образ поэта до «страдающего поэта – негра»: «Пушкин был некрасив. Он был скорее уродом. Маленького роста, смуглый, со светлыми глазами, негритянскими чертами лица – с обезьяньей живостью (так его и называли студенты, которые его обожали) – так вот, Андре Жид, я хотела, чтобы в последний раз, моими устами, этот негр-обезьяна был назван «ангел мой родной». Через сто лет – в последний раз – ангел мой родной» [Цветаева, т. 7, кн. 2, с. 228]. «Негрская» составляющая воссоздает общее эллинское внутреннее пространство Пушкина, апеллирующее

страшной. / Не шевелись – сейчас гвоздики засверкают, / Воздушные кусты сольются и растают, / И бронзовый поэт, стряхнув дремоты гнет, / С подставки на траву росистую спрыгнет» [Анненский, 1990, с. 122]. «Глубь» (море), как и «высь» (небо) в мифопоэтике Цветаевой связываются с музыкальным компонентом орфического сюжета. Подвижный «Памятник – Пушкину», движущийся в подвижном небе «Африки в Москве», актуализирует мифологему золотой арфы. Так «Памятник – Пушкину» преодолевает нелюбимую Цветаевой статурность и возвращается к музыкальным, дионисийским первоистокам.

¹ См. высказывание о Рильке: «Германский Орфей, то есть Орфей, на этот раз явившийся в Германии» [Цветаева, 1997, т. 6, кн. 2, с. 26].

к представлению об Африке как изначальном¹, «диком» мире, рождающем миф, рождающем поэта².

«Африканскость», стихийность, дикость настойчиво будила Цветаева в обращениях к тем, кто, по ее мнению, являлся воплощением орфического начала в настоящем. В знаменитом письме к *«первому поэту»* – Пастернаку она предлагала в 1931 г. «ощутить негрскую кровь в себе» [Цветаева, 1997 а, с. 442]. Данный неслучайный пассаж, истоками восходя к заданной еще в ранних размышлениях Цветаевой типологии поэтов: «парнасцев» и «везувцев» («везувцы – я» [Там же, с. 308] признается Цветаева Пастернаку в феврале 1925 г.), начинает обрастать откровенными платоническими коннотатами, скрещивающими и так усложненный орфо-дионисийский миф с очень дорогим, сокровенным для Цветаевой мифом об Андрогине.

Создание *идеального творения*, новое рождение орфического андрогина возможно через проявление-пробуждение «везувского» дионисийского цветаевского начала в аполлоническом – парнасском. И настойчивое стремление Цветаевой к союзу с Поэтом, наделяемым в поэтических посланиях Цветаевой парнасскими атрибутами («молодой орел» – О. Мандельштам, «поэт-альпинист» – Н. Гронский), и синтетический орфико-пушкинский пафос деторождения (он сложным образом связан с очередным романом с поэтом) являются частью «программы» создания божественного поэтического Андрогина – идеального творения. К примеру, в родившейся по окончании платонического романа с Мандельштамом, дочери Ирине Цветаева подчеркивает: «прелестный яркий рот – круглый расплющенный нос – что-то негритянское в строении лица – белый негр. – Ирина» [Там же, с. 84]. Рождение Мура – «воскресного дитя» – в разгар эпистолярного романа с Пастернаком перед романом с Рильке – абсолютно сознательно интерпретируется через орфо-дионисийский семантический код, дарующий «чудесному младенцу власть над стихиями, животными и птицами: «Он (новорожденный Мур. – С.К.) будет понимать язык животных и птиц», «в самую секунду его рождения – на полу, возле кровати загорелся спирт, и он предстал во взрыве синего пламени. А на улице бушевала метель, Борис, снежный вихрь с ног валило.

¹ В ницшеанском трактате дионисийская составляющая связывается с образом «изначального мира», а «дионисический художник сливается с Первоединым, его скорбью и противоречием, и воспроизводит этого Первоединого как музыку». [Ницше, 2000, с. 73].

² Такая эмблема поэта – «Негр – обезьяна» указывает на переозначенность популяризованного обширной пушкинианой начала XX века прозвища поэта («смесь обезьяны с тигром»). В работе Ю.М. Лотмана «Смесь обезьяны с тигром» описывается генетика этой пушкинской номинации: «Выражение “смесь обезьяны и тигра” (“tigre-singe”) было пушено в ход Вольтером как характеристика нравственного облика француза. В период борьбы за пересмотр дела Каласа, в выступлениях в защиту Сирвена и Ла Барра Вольтер неоднократно обращался к этому образу. Он писал д’Аржанталю, что французы “слынут милым стадом обезьян, но среди этих обезьян имеются и всегда были тигры”. В письме маркизе Дю Деффан он утверждал, что французская нация «делится на два рода: одни это беспечные обезьяны, готовые из всего сделать потеху, другие – тигры, все раздирающие». [Лотман, 1979, с. 110–111]. Негритянская составляющая, внесенная Цветаевой в традиционный облик «поэта-обезьяны», неожиданно опять отсылает нас к ницшеанскому трактату, источнику многих значимых аспектов и детерминант образа поэта. У Ницше «возвращение человека на ступени *тигра и обезьяны*» является уделом вавилонских сакей, на которых «спускается с цепи самое дикое зверство природы» [Ницше, 2000, с. 58–59] (курсив мой. – С.К.). Другую анамалитскую составляющую метафоры, опять-таки в связи с пушкинским мифом, Цветаева явит в «Фениксе. Конце Казановы», где атрибутами героя станут: «окраска мулата, движения тигра, самосознание льва».

Единственная метель за зиму и именно в его час!» [Цветаева, 1997, т. 6, кн. 1, с. 243]¹.

По этой же модели (союз двух поэтов, дионисийского и аполлонического начал², пробуждающихся в творениях) выстраиваются отношения Цветаевой, «преодолевающей смерть», с умирающими (Блок, Рильке) и «вечно умирающим поэтом» – Пушкиным. «Встретились бы – не умер» [Цветаева, 1997, т. 6, кн. 1, с. 236] – так Цветаева определяет судьбоносность *невстречи* с А. Блоком, «наколдованной» собственными «Стихами к Блоку»³. Последнее письмо, обращенное к уже умершему Рильке, начинается: «Год кончается твоей смертью? Конец? Начало!» [Цветаева, 1997, т. 7, кн. 1, с. 74]. В пушкинских текстах смертоносное кукольное женское начало (Наталья Гончарова, внучка Пушкина) – антитеза «вечно оживляющей» поэта Цветаевой: «Пушкин – читаю, думаю, пишу – жив <...> она же (внучка Пушкина. – С.К.) живое доказательство, что умер» [Цветаева, 1997а, с. 449].

В работе И. Шевеленко «Литературный путь Марины Цветаевой» приводится объемный эпизод из «Моего Пушкина», в котором юная Цветаева пишет «обломком скалы на скале» пушкинское «К морю»: «...и я знаю, что сейчас придет волна и не даст дописать, и тогда желание не сбудется – какое желание? – ах, К Морю! – но, значит, уже никакого желания нет? – но, все равно – даже без желания! Я должна дописать до волны, а волна уже идет, и я как раз еще успеваю подписаться:

*Александр Сергеевич Пушкин*⁴ –

И все смыто, как языком слизано...» [Цветаева, 1997, т. 5, кн. 1, с. 90].

¹ Особой гордостью Цветаевой, не столько материнской, сколько эстетической, зафиксированной во множестве письменных источников, была «округлость», «упитанность» Мура.

² Аполлонические детерминанты образа поэта в «мандельштамовских» текстах Цветаевой и актуализация дионисийских сем в «цветаевских» текстах Мандельштама позволяет Цветаевой мифопоэтически осмыслить разрыв отношений. Отказ Мандельштама от нее – человека – определяется как отторжение дионисийской, стихийной первоосновы поэта. «Орфей без лиры» – таков образ Мандельштама в «Моем ответе Осипу Мандельштаму»: «Вот ты передо мной голый, вне чар, Орфей без лиры, вот я перед тобой, равный – брат тебе и судья. Ты был царем, но кораблекрушение или прихоть загнали тебя голого на голый остров, где только две руки. Твой пурпур остался в море». [Цветаева, 1997, т. 5, кн. 1, с. 305]. Профанационность образа поэта проявляется на мифопоэтическом фоне, актуализированного Цветаевой хронотопа Острова (Лесбоса), куда по преданию прибило голову Орфея, гибелью своей породнившегося с Загреем – Дионисом. Образ уклонившегося от «священной жертвы» Мандельштама, и, как следствие оказавшегося в постыдном состоянии – голым на Лесбосе – коррелирует с навсегда «отъезжающим поэтом» в более позднем эссе «История одного посвящения» (1931): «Марина Ивановна! (паровоз уже трогается) – я, *наверное*, глупость делаю! Мне здесь (иду вдоль движущихся колес), мне у вас было так, так... (вагон прибавляет ходу, прибавляю и я) – мне никогда ни с...<...> На другом конце платформы сиротливая кучка: плачущая Аля: “Я знала, что он не вернется!” – плачущая сквозь улыбку Надя – так и не выштопала ему носков! – ревуший Андрюша – уехали его колесики» [Цветаева, 1997, т. 4, кн. 1, с. 148]. См. также обращенное к Цветаевой стихотворение Мандельштама «Не веря воскресенья чуду...», где также актуализируется мотив бегства: «Но в этой темной, деревянной и юродивой слободе / С такой монашескою туманной остаться / Значит, быть беде» (1916). Мандельштамовский герой, ускользающий от нее – судьбы, стихии, любви, персонифицированной в Марине Цветаевой, спасаясь от гибели, программирует свое будущее предстояние перед поэтом-амазонкой «Моего ответа Осипу Мандельштаму» (1926).

³ Детерминат блоковского инварианта орфического сюжета («Стихи о Прекрасной Даме») – мотив невражды – хронотопически оформляется в цветаевском тексте: «Но моя река – да с твоей рекой, / Но моя рука – да с твоей рукой / Не сойдутся, радость моя, доколь / Не догонит заря – зари» («У меня в Москве – купола горят!...»), цикл «Стихи к Блоку».

⁴ Курсив Цветаевой. – С.К.

С точки зрения исследователя, этот эпизод генетически восходит к другому эпизоду «Моего Пушкина», в котором Цветаева прямо идентифицирует поступок собственной матери, не вышедшей замуж за любимого человека, с Татьяниным сюжетом: «Не было Татьяны – не было бы меня». Как указывает исследовательница, «рождаясь из пушкинского текста, Цветаева естественно наследует право и на пушкинский текст и на пушкинское имя. Это право она и реализует...» [Шевеленко, 2002, с. 370]. Эту интерпретацию можно лишь несколько уточнить: Цветаева, «родившись» из пушкинского текста, в последнем эпизоде «Моего Пушкина» уже не рождается *из*, а *рождает* пушкинский текст, присваивая имя поэта, и возвращает его к орфо-дионисийскому первоистoku – в водную стихию.

Вернемся к анкете 1926 г. Неслучайность противопоставления любимых «Цыган» и «К морю» «нелюбимому» «Евгению Онегину» подтверждается в эссе: «Поэт о критике» (1926), где «Евгений Онегин» включается в круг чтения обывателя-черни наравне с «Капитанской дочкой»¹. Если под «любимыми» текстами пребывающая в орфо-дионисийском исступлении забвения цветаевская героиня подписывается (подобную цветаевскую тактику обращения «чужого» в «свое» М. Мейкин назвал «поэтикой присвоения»), то гетерономные, не соответствующие той части души Орфического Андрогина, с которым соотносит себя Цветаева, начинают не присваиваться, а *усваиваться*, вбираться в творческую лабораторию – материнское лоно цветаевского поэтического подсознания – перерождаться, переписываться и дописываться. Перерождение пушкинского текста в процессе интерпретации происходит за счет смены интерпретационной доминанты: настоящего культивирования-взрачивания спящих (герметичных) составляющих дионисийского потенциала (неистовства, страсти, исступления) в традиционно понимаемых в качестве носителей аполлонического начала пушкинских персонажах. Такие переинтерпретированные пушкинские персонажи в свою очередь становятся поэтическими кодами самоидентификации, а самоидентификация – формой интерпретации улучшенного (нового) пушкинского текста.

«Ужель та самая Татьяна?». Пути освоения-присвоения пушкинской Татьяны в цветаевском поэтическом космосе многообразны и непосредственно связаны с открывающейся в модернистской парадигме дискуссией о путях «объективации поэтического образа». Объясняя Цветаевой свой инвариант «объективации образа», Б. Пастернак в качестве примера приводит «пушкинскую» фразу: «А знаете, Татьяна моя собирается замуж», и поясняет: «Для выражения того чувства, о котором я говорю, Пушкин должен был сказать не о Татьяне, а о поэме: «Знаете, я читал Онегина, как читал когда-то Байрона. Я не представляю себе, кто ее написал. Как поэт, он выше меня». Субъективно то, что только написано тобой. Объективно то, что из твоего читается тобою или правится в гранках, как написанное чем-то большим, чем ты» [Цветаева, Пастернак, 2008, с. 150]. Модернистская парадигма открывает возможность объективации в процессе чтения и сопутствующего ему поэтапного «присвоения» → «дописывания» → «исправления». Путь «объективации» как «исправления» пушкинского текста – основная тактика чтения Цветаевой.

Сюжетогенным фактором пушкинского текста, объективированным в «Моем Пушкине», становится концепт «невозможной любви» – цветаевский интерпретант любовного сюжета «Онегина»: «В том-то и все дело было, что он ее не лю-

¹ Цветаева переправляет это эссе Пастернаку вместе с «Героем труда», явно ощущая связь этих текстов. «Довез ли Эренбург мою прозу: Поэт о Критике и Герой труда? Не пиши мне о них отдельно, только если что-нибудь резануло». (Письмо Пастернаку от 1 июля 1926 г.). Очевидно, трансперсональный образ «черни», судящей Поэта в «Поэте о критике», коррелирует с брюсовской «групповщиной» «Героя труда»: «Два рода поэзии. Общее дело, творимое порознь: (Творчество уединенных. Анненский.) Частное дело, творимое совместно. (Кружковщина. Брюсовский институт)» [Цветаева, 1997, т. 4, кн. 1, с. 19].

бил, только потому она его так, и только для того его, а не другого, в любовь выбрала, что втайне знала, что он ее не сможет любить. (Это я сейчас говорю, но знала уже тогда, тогда знала, а сейчас научилась говорить.) У людей с этим роковым даром несчастной – одиночной – всей на себя взятой любви – прямо гений на неподходящие предметы» [Цветаева, 1997, т. 5, кн. 1, с. 71]. Манифестированный таким образом концепт «невозможной любви», авторитетизированный при помощи онегинского проспективно-ретроспективный хода – обращения к авто-трансцендентной фигуре читателя-ребенка: «Знала уже тогда» – становится важной интерпретационной единицей разнообразных взаимоотношений уже не героев, а авторов – Цветаевой и Пушкина. От – «Дорогой Пушкин! Он бы меня никогда не любил (двойное отсутствие румянца и грамматических ошибок!). Но он бы со мной дружил до последнего вздоха» [Цветаева, 1997, т. 6, кн. 2, с. 247]¹. До – постулирования абсолютной судьбогенности онегинско-пушкинского кода в собственной биографии: «Моя мать хотела сына Александра, родилась – я, но с душой (да и головой!) сына Александра, т. е. обреченная на мужскую – скажем честно – нелюбовь – и женскую любовь, ибо мужчины не умели меня любить – да может быть и я их: я любила ангелов и демонов, которыми они не были – и своих сыновей – которыми они были!» [Цветаева, 1997, т. 7, кн. 2, с. 96]. В пределах одной синтагмы письма – автоинтерпретации – «я любила ангелов и демонов, которыми они не были» – Цветаева предельно компрессирует пушкинский текст – две ипостаси Татьяны: «слепоту» Татьяны-поэта («ангелы и демоны» – прозрачная отсылка к «Письму Татьяны») и «прозрение» Татьяны-читателя («Уж не пародия ли он?»). «Прозревание» пушкинского текста в процессе чтения, закрепленного собственным письмом, достигается как за счет присвоения имени автора, при неутраченной одновременно читательской привилегии, так и «разгерметизации» спящих в «Евгении Онегине» возможных образов, мотивов и неслучившихся сюжетов.

Предельной разгерметизации Цветаева подвергает ключевую любовную формулу «Евгения Онегина» – татьянин «тайный жар». В «Евгении Онегине» «жар» героини герметизируется противопоставленной второй ипостасью Татьяны: «царицы хладные Невы», компенсирующей соляное начало («жар») общей лунно-водной интерпретационной доминантой образа². В цветаевской же интерпретации «тайный жар» становится сюжетогенным фактором неистовства, а образ Татьяны начинает вписываться в специфическую цветаевскую парадигму пушкинских и своих текстов. Так первым в корпусе цветаевской пушкинианы этим атрибутами («тайной» и «жаром») наделяется черт из спальни Валерии («Черт», 1935): «Бог был – холод, Черт – жар... <...> ...одного меня заставляли, а другой сам, и никто не знал» [Цветаева, 1997, т. 5, кн. 1, с. 48]. В конце очерка «тайна» и «жар» черта буквально «вселяются» в цветаевскую героиню, жуковско-пушкинский ряд чтения которой («Евгений Онегин», «Утопленник», «Светлана», «Лесной царь») резюмируется парадоксальным восприятием анонимной немецкой детской песенки: «От этих слов: огонь – уголь – жарко – тайно – у меня по настоящему начался пожар в груди, точно я эти слова не слушаю, а глотаю, горящие угли – горлом глотаю» [Там же, с. 49]. А заканчивается – рождением персо-

¹ Невозможность любви с Пушкиным транслируется Цветаевой и в парижскую реальность. В письме В. Буниной от 28 апреля 1934 г. впервые в виде персонификации неслучившегося сюжета появляется протопушкин – «негр в метро», позднее в редуцированном виде помещенный в эссе «Мой Пушкин» (1937): «Главная моя беда, что я не вышла замуж за негра, теперь у меня был бы кофейный, а м.б. зеленый Мур! Когда негр нечаянно становится со мной рядом в метро, я чувствую себя осчастливленной» (М.И. Цветаева. Письмо В. Буниной) [Цветаева, 1997, т. 7, кн. 1, с. 271].

² Антитетический образ «Жара во льду» как атрибут героини проявляется в поэтике 2-го тома лирики А. Блока (цикл «Снежная маска»).

нифицированного «тайного жара» – «чертика»: «Ну вот тебе, Муся, и твой чертик. Только сначала сменим компресс. – Укомпрессованная до бездыханности – но дыхания всегда хватит на любовь – лежу с ним на груди. Он, конечно, крохотный, и скорей смешной, и не серый, а черный, и совсем не похож на того, но все-таки имя одно» [Цветаева, 1997, т. 5, кн. 1, с. 51].

«Невозможный сюжет» рождение в горячке болезни¹ сына («чертика») от ребенка же («Муся» – маленькой Цветаевой) определяется Цветаевой как обязательный элемент² поэтической инициации. Наделение же чертика главным атрибутирующим свойством цветаевского Пушкина («черный») – «Пушкин был негр» («Мой Пушкин») нам кажется неслучайным ходом и вполне вписывается в парадигму творения своего («моего») «первого поэта». В «Черте» (1935) «маленькая Татьяна» – а юная героиня цветаевских текстов («я – до семи лет») прямо ассоциирует себя с ней – рождает Пушкина, Героиня, и здесь реализуется важное гендерное преимущество женщины-поэта, рождает Автора.

Этот намек-потенциал интерпретации получит развитие в корпусе цветаевской пушкинианы 1937 года. В «Моем Пушкине» специфическая типологизация Пушкина будет произведена в процессе чтения-интерпретации пушкинского: «*Черногорцы? Кто такое?*»: «Черногорцев я себе, конечно, представляла совершенно *черными*: неграми представляла, Пушкиным представляла, и горы, на которых живет это племя злое, – совершенно черные: черные люди в черных горах: на каждом зубце горы – по крохотному, злому, черному черногорчику (просто *чертику*)» [Цветаева, 1997, т. 5, кн. 1, с. 83]. А сам «чертик» 1935 года «подрстет» до «негрского мальчика» и обернется «Собранием сочинений А.С. Пушкина», обитающем в генетически «чертовом пространстве»: «*В шкафу у старшей сестры Валерии* живет Пушкин, тот самый негр с кудрями и сверкающими белками» [Там же, с. 65].

В «Пушкине и Пугачеве» деривационная пара «жар – пожар», образуя семантическое поле – «пожар, грабеж, метель, кибитка, пир», неожиданно станет интерпретантом образа Пугачева. Успешность вчитывания дионисийских сем в образ Пугачева (неистовство, страсть, очарование хаоса) достигается за счет преадресации изначально пушкинского, точнее татьяниного, «тайного жара» Блоку: «Есть у Блока магическое слово: тайный жар». Слово, при первом чтении ожгшее меня узнаванием: себя до семи лет, всего до семи лет (далее не в счет, ибо жарче не стало). Слово – ключ к моей душе и лирике»³ [Цветаева, 1997, т. 5, кн. 2, с. 189]. Такая подмена Пушкина – Блоком позволяет с одной стороны освободить интерпретатора, преодолеть изначальные текстовые интенции, вывести свою точку трансценденции интерпретации. С другой – именно блоковская поэтика дает отчетливый образец как разворачивания пушкинского герметичного «тайного жара» в «мировой пожар» третьего тома лирики и «Двенадцати», так и переподчинения-перекодировки изначальных пушкинских образов. Наделение Цветаевой

¹ Образ задыхающейся цветаевской героини («воспаление легких»), рождающей в беспамьятстве чертика, коррелирует с дионисийским (образ умирающего поэта с «веселым именем») блоковским Пушкиным: «Пушкин умер не от пули Дантеса, Пушкин умер от недостатка воздуха», являющимся в свою очередь важным элементом самоидентификации уже «трагического тенора эпохи».

² Неслучайно в контекст «Моего Пушкина» будет включен текст И. Анненского «Невозможно».

³ Ср. «тайный жар» Пушкина и Блока: «Воображаясь героиней / Татьяна в тишине лосов / Одна с опасной книгой бродит, / Она в ней ищет и находит / Свой тайный жар, свои мечты, / Плоды сердечной полноты, / Вздыхает и, себе присвоив / Чужой восторг, чужую грусть, / В забвенье шепчет наизусть / Письмо для милого героя...» (Пушкин, «Евгений Онегин») [Пушкин, 1937, с. 56] – «Ты проклянешь, в мученьях невозможных, / Всю жизнь за то, что некого любить! / Но есть ответ в моих стихах тревожных: / Их тайный жар тебе поможет жить» (Блок, «О, нет! не расколдуешь сердца ты...») [Блок, 1971, с. 96].

изначальным атрибутом пушкинской Татьяны – «тайным жаром» – Пугачева и выбор блоковской поэмы в качестве трансцендента для интерпретации этого героя (узнаваемый образный комплекс: «пожар, грабеж, метель, кибитка...») открывает возможность и обратного типологического влияния (Пугачева на Татьяну, Блока на Пушкина) в цветаевском читательском сознании.

Сюжет, как лирический, так и эпический, «Евгения Онегина» – «свободного романа» – выстраивается на сложном движении, пересечении возможных и невозможных микросюжетов. Ряд некоторых «невозможных сюжетов», в том числе «Кто ты мой ангел ли хранитель или коварный искуситель», актуализировавшийся в письме Татьяны и сознании Цветаевой, отсекаются, сламываются «поток объективности» – «возможными сюжетами», а изначальная слепота героев обращается прозрением. Цветаевская тактика чтения пушкинского текста (близорукость Цветаевой) компенсаторно пушкинскому авторскому сознанию ориентирована на обращение к «слепым пятнам» – «темным местам» пушкинского текста, на вычитывание, взращивание и дописывание возможных «невозможных сюжетов». Детерминантами цветаевской Татьяны станут «долг» и «страсть» (элементы самоидентификации самой Цветаевой). Если «долг» воспринимается Цветаевой в качестве онтологической данности («объективности»), не предполагающей сюжетного развертывания, то «страсть» и «неистовство» становятся сюжетогенными факторами цветаевского «татьянинного сюжета».

В раннем, написанном еще до полемики с Брюсовым, рассказе «То, что было...» (1910–11 гг.?) уже можно наблюдать нетрадиционный инвариант «татьянинного сюжета»:

«Я подхожу к зеркалу. Лицо круглое и какое-то глупое. Нет, совсем не похожа на Татьяну, скорей на Ольгу. Но Ольга скучная.

– Муся, обедать!

Но ведь Татьяна тоже была сначала маленькой». [Цветаева, 1997, т. 5, кн. 1, с. 100].

Жизненный инвариант этого сюжета (игнорирование предметом обожания – учителем Александром Павловичем – письма героини, объявление за столом о собственной женитьбе) обращается уже не шуточным «неистовством» ревнующей маленькой Цветаевой:

«– Раечка Оболенская совсем не прекрасное существо! – вдруг заявляю я.

– Тебя не спрашивают! – говорит папа.

– Когда я кончу курс, я женюсь на Раечке и увезу ее в Екатеринбург.

– А я поеду за вами.

– А мы поедем рано утром, когда ты будешь спать...

– А я не буду спать!

– Я увезу ее к себе на Урал!

– Я отравлю ее! – тут я бросаю вилку и открываю рот вовсю.

– А тебя сошлют в Сибирь!

– А я убегу, я убью, я ее, я вас, я, я...

Начинается ужасный крик. Папа сердится на маму – «это все книги!». [Там же, с. 102].

В ретроспективных цветаевских текстах «страстность», «неистовость» героини прямо рождается из пушкинского текста, причем важным катализатором как «рождения чертика», так и «рождения страсти» становится болезнь – «заражение героини»: «Пушкин меня заразил любовью», «невозможной любовью» [Цветаева, 1997, т. 5, кн. 1, с. 68, 71]. Возможность развертывания не случившегося у Пушкина «неистового сюжета» в цветаевском инварианте пушкинского текста объясняется пунктурным присутствием в качестве «якорей» в изначальном пушкинском тексте некоторых элементов «ариостовского сюжета». Пушкинский текст, обращенный к «другу Людмилы и Руслана», провоцирует на актуализацию в культурной памяти читателя сюжета неистовства, выраженного в одном из пре-

текстов «Евгения Онегина» – пушкинском переводе «Неистового Роланда» Л. Ариосто. Явную параллель ревнующей Татьяны с героем «Неистового Роланда» указал Ю.М. Лотман, интерпретируя абсолютное текстуальное совпадение с переводом «Из Ариостова Orlando Furioso» «интересом к психологии ревности» [Лотман, 1997, с. 667].

<p>«Евгений Онегин»: И странным с Ольгой поведением До глубины души своей она проникнута; не может Никак понять его; тревожит Ее <i>ревнивая тоска</i>, <i>Как будто холодная рука</i> <i>Ей сердце жмет</i>, как будто бездна Под ней чернеет и шумит [Пушкин, 1937, с. 119]</p>	<p>Пушкинский перевод Неистового Орlando Он правду видит, видит ясно, <i>И нестерпимая тоска</i>, <i>Как бы холодная рука</i>, <i>Сжимает сердце в нем ужасно.</i> [Пушкин, 1948, с.18] (Орlando набрел на приют своей «опороченной» Прекрасной Дамы – Анжелики и по надписям узнал о ее «измене». – С.К.).</p>	<p>Л. Ариосто «Неистовый Роланд». Перевод М.Л. Гаспарова Трижды и четырежды Он глядит в злоешие письменна, Тщетно чая прочитат в них иное, Вновь и вновь видя прежнее и прежнее. С каждым взглядом в страждущей груди <i>Льдистым тиском тискивается сердце.</i> <i>Очи в камень и мысли в камень</i>, <i>И как камень сам</i> [Ариосто, 1993, с. 442–443].</p>
--	--	--

Замирание-окаменение ариостовского Орlando («Я уже не я: / Роланд мертв и в землю зарыт, / Он убит неблагодарной красавицею, / Он в неверной нашел врага. / Я лишь дух Роландов») в следующем эпизоде¹ обращается его неистовством. Пушкинское аполлоническое чувство меры, не позволяет ни героине – Татьяне, оставленной «у бездны на краю», ни *своему* «неистовому Орlando», герою пушкинского перевода, гротескно «спятить от любви» как это случилось с оригинальным ариостовским героем. Строфа «Евгения Онегина», содержащая потенциал подобного сюжетного развития, не случайно выводится поэтом из основного текста романа и сохраняется в черновике в качестве возможного, но «неслучившегося сюжета»:

Да, да, ведь ревности припадка –
Болезнь, так точно как чума,
Как черный сплин, как лихорадка,
Как повреждение ума.
Она горячей пламенеет,
Она свой жар, свой бред имеет,
Сны злые, призраки свои.
Помилуй, бог, друзья мои.
(VI глава, пропущенная XV строфа.)
[Пушкин, 1937, с. 612]

Пропущенная строфа соседствует с описанием ревности второго ревнующего персонажа «Евгения Онегина» – Ленского, но с учетом универсальности формул, представленных в ней, да и типологической общности персонажей может быть обращена и к Татьяне.

¹ Пушкин оставляет ариостовского героя в стадии «окаменения» и отказывается от перевода кульминационной части 23 главы – «взрыва героя».

Цветаевский сюжет Татьяниного неистовства – с болезнью, ревностью, припадками, «разгерметизованным» «тайным жаром» рождается из пропущенной, неслучившейся, непроговоренной строфы пушкинского романа. Такой метод «освоения» – «присвоения» – «переинтерпретации» пушкинского текста характерен и для современных поклонников Цветаевой, специфическим образом уже из точки блоковско-цветаевского видения описывающих пушкинский текст. Например, новосибирская актриса Г. Алехина, популяризатор и любитель Цветаевой, объясняет свой выбор эпизода с письмом для публичного чтения следующим образом: «А знаешь, почему я выбрала отрывок с письмом “Но день протек, и нет ответа”? – Только из-за одной строчки ... “кусты сирен переломала” – Татьяна ведь для всех лирическая героиня, а я, когда представляю женщину, которая кусты сирен переломала! Как она летела! Это любовь – страсть. Это любовь не тихого, спокойного, домашнего человека» [Муратова, 2006, с. 136].

Кульминацией недопереведенного Пушкиным «неистовства» Орlando является как раз «ломание дерев», приобретающее иной, отличный от «ломания сирени» масштаб:

Платье – в клочья, обнажены
Волосатая грудь, спина и чрево;
И настало то самое неистовство,
Что не видано и не взвидеть страшней.

В том ли буйстве, в том ли бешенстве
Меркнет ум и меркнут пять чувств <...>
Такова его проба сил,
Что рывком он рвет сосну о корнях,
За сосной другую и третью,
Как бузинный куст иль укропный сноп,
И дубы, и вязы,
Буки, ясени, яворы и ели
[Ариосто, 1993, с. 446–447]

«Ломание дерев» неистовым Орlando, непереверденное Пушкиным, задает интерпретационную перспективу образа Татьяны. В случае намеренной культивации интерпретатором (в соответствии с собственным «горизонтом ожидания») стихийных, дионисийских сем пушкинского текста, «ломание сирени» Татьяной может быть прочувствовано читателем в качестве изначальной точки компрессии сюжета неистовства. Развертывание этого сюжета, не случившееся в оригинальном пушкинском тексте, может случиться в особом способом сфокусированном, «вечно творящем Гамлета» модернистском читательском сознании.

Литература

- Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
Ариосто Л. Неистовый Роланд / Перевод с итал. М.Л. Гаспарова: В 2 кн. М., 1993. Кн. 1.
Блок А.А. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1971. Т. 3.
Брюсов В.Я. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии // Брюсов В.Я. Сочинения: В 2 т. М., 1987. Т. 2.
Войтехович Р. «Брюсов как римлянин в «Герое труда» М. Цветаевой» // Блоковский сборник XV: Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX – XX вв. Тарту, 2000. С. 182–195.
Волошин М. Валерий Брюсов. «Пути и перепутья». Т. 1 собрания стихов, изд. «Скорпион», 1908 // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988.

- Лотман Ю.М. «Смесь обезьяны с тигром» // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1979. С. 110–112.
- Лотман Ю.М. Пушкин: биография писателя, статьи и заметки, 1960–1990, «Евгений Онегин». Комментарий. СПб., 1995.
- Муратова Н.А. Галина Алехина: философия образа. Новосибирск, 2006.
- Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб., 2000.
- Парнок С.Я. Сверстники: Критические статьи. М., 1999.
- Пушкин А.С. Евгений Онегин // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л., 1937-1959. Т. 6. 1937.
- Пушкин А.С. Стихотворения, 1826-1836. Сказки // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л., 1937-1959. Т. 3, кн. 1. 1948.
- Цветаева М.И. Незданное. Сводные тетради. М., 1997а.
- Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1997.
- Цветаева М.И. Незданное. Записные книжки: В 2 т. М., 2001. Т. 2.
- Цветаева М.И., Пастернак Б.Л. Души начинают видеть: письма 1922 – 1936 годов. М., 2008.
- Шатин Ю.В. Пушкинский текст как объект культурной коммуникации // Сибирская пушкинистика сегодня. Новосибирск, 2000. С. 231–238.
- Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002.