

⁴ Шеллинг Ф.-В. Философия искусства. М., 1966. С. 169.

⁵ Корман Б. О. Избр. труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 140.

⁶ Ельницкая С. Поэтический мир Цветаевой: Конфликт лирического героя и действительности // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1990. S.-Bd 30.

⁷ См.: Эфрон А. С. О Марине Цветаевой. Воспоминания дочери. М., 1989. ^{7а} С. 1.

⁸ Струкова Т. А. Метаморфозы трикстера в лабиринте обыденности // rchgi.spb.ru/Pr/bchm99/strukova.htm.

О. К. Крамарь

ЭПИГРАФ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ

Справедливо оценивая первую книгу восемнадцатилетней Марины Цветаевой как важнейший этап ее литературного самоопределения, исследователи обходят стороной, пожалуй, одну из наиболее явных примет становления творческой индивидуальности юной поэтессы: своеобразие ее эпиграфов.

Эпиграф — это, безусловно, узкая область поэтики художественного текста, однако иногда деталь, частность способны дать более яркое представление о формирующейся литературной ментальности, нежели основополагающие текстовые категории.

В композиционную структуру сборника «Вечерний Альбом» включено настолько большое количество эпиграфов, что это позволяет говорить об определенных закономерностях в использовании указанного структурного элемента и о его высокой функциональной значимости. Это тем более интересно, что Цветаева поэт не эпиграфический в том смысле, какими были Брюсов, Ахматова, Бальмонт, Северянин и многие другие ее великие современники.

Процесс обретения собственного поэтического голоса — неизбежный этап любой творческой биографии. И чаще всего это обретение сопровождается усвоением чужой поэтики, декларированными отсылками к поэту-предшественнику или современнику, непременно великому, непременно значительному. Одной из таких отсылок и становился эпиграф — своего рода визитная карточка, знак принадлежности к традиции.

Начинающие поэты, ориентируясь на своеобразие поэтичес-

кой техники литературных мэтров, копировали в том числе их эпиграфическую манеру. При этом смысловые функции и возможности эпиграфа часто игнорировались, учитывался лишь сам по себе факт наличия. Эпиграф воспринимался как необходимый (в большей степени формальный!) компонент стихотворения, хотя, конечно, бывало и множество исключений.

О существовании этих правил хорошего тона Цветаева, безусловно, знала, так как периодически посещала заседания кружков московских символистов, поддерживала близкие отношения с поэтами, уже получившими известность в литературных кругах, и — что совсем немаловажно — была внимательной, вдумчивой читательницей книг Брюсова, почитательницей «волшебного» таланта поэта, обладавшего виртуозной эпиграфической техникой.

Лишь на первый взгляд может показаться, что эпиграфическое оформление книги Цветаевой «Вечерний Альбом» соответствует господствовавшему в те времена представлению об изданиях подобного рода. Внимательному читателю не составляло особого труда обнаружить целый ряд отклонений от общепринятых правил.

В этом ряду — отказ от цитирования произведений знаменитых современников; отсутствие отсылок к тем произведениям предшествующей литературы, которые служили цитатным арсеналом для поэтов начала века; наконец, обилие «мнимых» эпиграфов.

Переосмысление функциональных возможностей эпиграфа, реализовавшееся в книге Цветаевой, — одно из самых красноречивых свидетельств ее стремления идти своим путем, которым, как известно, стало «превращение стихов в дневник»¹.

Использование эпиграфов в «Вечернем Альбоме» можно рассматривать как композиционный прием. Эпиграфы предваряют каждый из трех разделов «Альбома», причем в первом случае — это эпиграф из французского поэта и драматурга Ростана, источники эпиграфов ко второму разделу — Первое послание Иоанна и вновь Ростан (подобное сочетание столь разных по своему характеру источников могло произвести шокирующее впечатление!), третий раздел предваряют два эпиграфа, авторство которых приписывается Наполеону I и Наполеону II.

Эпиграфы к разделам в силу своего особого статуса и особой позиции в текстовом пространстве книги обычно имеют установочный характер, они формируют границы и уровни читательского восприятия. Поэтому такой выбор цитируемых источников

не мог не привлечь внимание читателя, тем более что четыре французских эпиграфа были даны на языке источника и не сопровождались переводом на русский язык.

Эпиграфы к разделам «Детство», «Любовь» и «Только тени» практически не соотносятся друг с другом (эпиграфы из Ростана объединяет только принадлежность одному автору) и стихотворениями, входящими в разделы. Что касается характера соотношения эпиграфов с названиями разделов, то эпиграфы к первому и третьему разделам связаны с заглавиями ассоциативно и лишь один из двух эпиграфов к разделу «Любовь» поддерживает связь с названием на лексическом уровне.

Отвлеченный характер эпиграфов, составляющих композиционный каркас книги, позволяет предположить, что в данном случае указание на источник эпиграфа для Цветаевой играло более важную роль, чем его текстовый материал, что ее эпиграфы — это отсылка не к текстам, а к именам. Дополнительным аргументом в пользу нашего предположения может послужить то обстоятельство, что точная ссылка на цитируемое произведение в эпиграфах отсутствует. Во всех случаях, кроме Первого послания Иоанна, указывается только фамилия автора текста или высказывания.

Информация, которая, по мнению Цветаевой, была необходима для читателей и критиков, заключалась не в тексте, а в самом факте использования безусловно знаковых для нее имен Ростана и Наполеона².

Что касается появления в этом контексте цитатного фрагмента из Первого послания Иоанна, то оно могло быть вызвано как минимум двумя причинами. Во-первых, введение в систему эпиграфов сакрального текста³, возможно, было призвано бросить отсвет святости на дорогие для Цветаевой имена. Во-вторых, оно, возможно, содержало отсылку к биографическому факту, который неоднократно, в разных вариантах подчеркивался поэтессой. Процитированный в полном соответствии с источником текст эпиграфа — «В любви нет страха, но совершенная любовь изгоняет страх, потому что в страхе есть мучение; боящийся не совершен в любви»⁴ — был заимствован из четвертой главы Первого Соборного послания Святого апостола Иоанна Богослова, в день которого Цветаева родилась:

В колокольный я, во червонный день
Иоанна родилась Богослова.

(I, 27)⁵

Таким образом, эпитафы к разделам имплицитно вводят в книгу ярко выраженное автобиографическое начало, реализованное в его высоком, романтическом, внебытовом варианте, в то время как эпитафы к стихотворениям переводят это автобиографическое начало в будничные, повседневные планы.

В отмеченном нами интересе Цветаевой к эпитафам, имеющим разную природу и разный ценностный статус источников, с известной долей осторожности можно усмотреть сознательную установку, некоторый параллелизм, попытку соотнесения собственной, не поэтической, но частной биографии с биографиями исторических деятелей, попытку установления единого масштаба в определении ценности любой человеческой жизни, значимости в ней «каждого мгновения, каждого жеста, каждого вздоха».

Фактор «авторского самоутверждения» (М. Л. Гаспаров), заявленный эпитафами к разделам, усиливается эпитафами к стихотворениям, переносящим читателя в принципиально иную сферу жизни души.

Наиболее богат эпитафами второй раздел книги — «Любовь». Из тридцати пяти стихотворений, входящих в этот раздел, восемь имеют эпитафы.

В этом случае Цветаева демонстрирует иные, по сравнению с подавляющим большинством книг современных ей поэтов, эпитафические пристрастия, обращается к принципиально другому кругу источников, и в этом можно усмотреть полемическое начало. В то самое время, когда литературные мэтры, равно как и начинающие авторы, совершают прогулки по садам русской и мировой словесности в поисках звучных, ярких эпитафов, юная Цветаева, отталкиваясь от стереотипов, декларирует принципиальный отказ от ссылок на господствующие в умах современников имена и произведения. В эпоху всеобщего пристрастия к «гордым» эпитафам она избирает в качестве источников «разговоры», «письма», «песенки», т.е. материалы исключительно личного, интимного свойства, в которых с общечеловеческой точки зрения нет ничего сколько-нибудь значительного. Обращает на себя внимание также и то обстоятельство, что по позиции в тексте цветаевский эпитаф — это «чужое» слово, по происхождению и по содержанию — «свое».

Акцентируя свою индивидуальность, свою непохожесть, Цветаева не могла прибегать в лирических произведениях к использованию «чужого» текста в прямом и полном значении слова. Это значило бы отказаться от себя, заговорить чужим языком,

языком чужих образов, чужих чувств, обратиться к читателю через посредников.

Эпиграфы к стихотворениям преимущественно содержат в себе материал нелитературного характера, это отсылки не к чужому художественному произведению, а к фактам собственной биографии. Благодаря этому в написанных «от первого лица» стихотворениях ранней Цветаевой появляется дополнительный элемент, акцентирующий это качество. Объектом изображения становится не просто «я», а усиленное эпиграфами «Я». Книга Цветаевой демонстрирует закрытость, самодостаточность ее внутреннего мира, сознательную дистанцированность, самоустраненность от определенного типа литературной ментальности.

В стихотворениях юной поэтессы эпиграфы выстраивают маркированный предикативом наличия *«есть»* перечислительный ряд, который суммирует ценности и личного, интимного порядка. Отношения эпиграфа с текстом, как правило, лишены ассоциативного подтекста. Эпиграф — тезис, стихотворение — развитие тезиса.

Ориентация на дневник потребовала соответствующей стилистики, введения в текст компонентов, маркирующих указанное качество. Этим компонентом становятся эпиграфы, отсылающие к таким «источникам», как «Разговор 20-го декабря 1909 г.», «Письмо 17 января 1910 г.», «Дорогое письмо» («Из дорогого письма»). Даты, зафиксированные в эпиграфах, не просто указывают на время, но выстраивают определенную хронологию жизни души. Датировка усиливает фактор достоверности, документальности.

Так, стихотворение «Втроем» предварено трехчленным эпиграфом, каждая из позиций которого представляет собой обрывок фразы:

- «Мы никого так»...
 - «Мы никогда так»...
 - «Ну, что же? Кончайте»...
- 27-го декабря 1909 г.*

В эпиграфе воссоздается воспроизводящая недомолвки, намеки речевая ситуация, закрепленная отточиями (графическими знаками паузы), усеченными синтаксическими конструкциями, имплицитными внетекстовую реальность. Фигура умолчания в эпиграфе усиливается строками четвертой строфы:

Тише, сестрички! Мы будем молчать,
Души без слова сольем.

В эпиграфе к стихотворению «Каток растаял»:

.....«но ведь есть каток»...

Письмо 17 января 1910 г.

закрепляется устремленность к фиксации мелких подробностей и деталей. Налицо интимизация воссоздаваемых в произведении жизненных впечатлений, установка на восприятие произведений людьми узкого круга. Название и эпиграф как бы вступают диалог, но это диалог перевернутый. Троекратное повторение слова *каток* одной и той же конструкции «*Каток растаял*» в названии стихотворения, в эпиграфе и в первой строке необходимо для утверждения, содержащегося во второй строфе стихотворения:

Душа людская — та же льдина
И так же тает от лучей.

Цветаевский эпиграф выполняет не коммуникативную, а, скорее, автокоммуникативную функцию. В этом смысле он приобретает статус «записей для себя». Стихотворение «Следующему» имеет латинский эпиграф «*Quasi una fantasia*» («Сплошь фантазия»). Эпиграф не имеет ссылок на источник и по своему содержанию и функции сближается с авторской оценкой написанного⁶.

Так осуществляется ориентация на дневник и утверждается высота претензий на значительность всего происходящего в мире лирической героини, которая максимально сближена с поэтессой Мариной Цветаевой.

Внимательный читатель, безусловно, должен был обратить внимание как на обилие эпиграфов во втором разделе книги, так и на отсутствие их в третьем разделе «Только тени». Лишь одно стихотворение раздела («Камерата») имеет эпиграф, и это выделяет его из общего ряда. В качестве эпиграфа используется цитата из мемуаров, автор которых — австрийский государственный деятель Прокеш-Остен — был близок с «Орленком», герцогом Рейхштадтским, объектом поклонения юной Марины Цветаевой. В данном случае, безусловно, следует обратить внимание на иноязычность эпиграфа, это уже само по себе есть знак подлинности. Романтическая ситуация, описанная в цитате эпиграфа («В тот момент, как я собирался подняться по лестнице, какая-то женщина в запахнутом плаще живо схватила меня за руку и поцеловала ее»), проецируется на содержание стихотворения Цветаевой. Эпиграф как бы рассыпался в целом ряде повторов (рука, плащ, целование руки). Он зафиксировал жест,

в стихотворении этот жест эмоционально расцвечен, разложен на множество составляющих. Таким образом, стихотворение расшифровало «великую силу жеста», информативно и эмоционально редуцированного в эпитафье. Эпитафьи зафиксировали «мгновение», «жест», «вдох», т.е. те важнейшие составляющие внутренней жизни человека, необходимость творческого обращения к которым будет декларирована в 1913 г. в предисловии к сборнику «Из двух книг»: «Закрепляйте каждое мгновение, каждый жест, каждый вдох! Но не только жест — и форму руки, его кинувшей; не только вдох — и вырез губ, с которых он, легкий, слетел».

Эпитафьи создают ощущение автобиографичности, атмосферу интимности, однако только этим их значение не ограничивается. Употребление подобных эпитафий — это попытка решения общеэстетических проблем.

Использование эпитафий для Цветаевой — это не дань литературной моде, не соблюдение правил литературного этикета, а средство привнесения в книгу дополнительных смысловых оттенков, связанных с утверждением своей поэтической индивидуальности. Таким образом, можно говорить, что эпитафьи используются Цветаевой с полемической целью. Это своего рода вызов, декларативный отказ от общепринятых норм и правил, попытка художественными средствами обосновать право на свою творческую независимость, и, возможно, демонстрация того, что в 1933 г. с афористической четкостью будет зафиксировано в письме к Ю. Иваску: «Я *никогда не была* в русле культуры. Ищите меня *дальше и раньше*» (VII, 383). В пользу предположения о том, что это была, действительно, демонстрация творческой независимости, может свидетельствовать отсутствие эпитафий в следующей поэтической книге Цветаевой. Критики, откликнувшиеся на издание «Волшебного Фонаря», поспешили обвинить ее автора во «вторичности», в дублировании тем, мотивов и образов первой книги, не заметив важной, на наш взгляд, особенности второй книги стихов: отсутствия эпитафий. Очевидно, Цветаева посчитала задачу выполненной. Дальнейшее использование приема означало бы его тиражирование.

Избирательное отношение Цветаевой к эпитафье всегда диктовалось художественным расчетом, тщательной выверенностью всех его потенциальных возможностей.

В 1923 г., объясняя А. Бахраху смысл названия книги «Ремесло», Цветаева писала: «Есть у Каролины Павловой изумительная формула:

О ты, чего и святотатство
Коснуться в храме не могло —
Моя напасть, мое богатство,
Мое святое ремесло.

Эпиграф этот умолчала, согласно своему правилу — нет, инстинкту! — ничего не облегчать читателю, как не терплю, чтобы облегчали мне. Чтоб сам»⁷.

Приведенное свидетельство кажется чрезвычайно важным для уточнения характера отношения Цветаевой к эпиграфу. Оно указывает на факт наличия скрытых эпиграфов, которые существуют в воображении поэта как важнейшая составляющая его творческой психологии и лишь в исключительных случаях становятся известны читателю. Очевидно, именно таким исключительным случаем и была для Цветаевой первая книга ее стихов.

Тема «М. Цветаева и С. Парнок», устойчивый интерес к которой демонстрирует отечественное литературоведение последних лет, может быть рассмотрена на материале, не имеющем, на первый взгляд, отношения к данному вопросу. Речь идет об эпиграфе к одному из стихотворений цикла Цветаевой «Маяковскому» (1930).

Указанный цикл состоит из семи стихотворений разного объема, три из которых (соответственно третье, четвертое и шестое) предварены эпиграфами. Эпиграф к шестому стихотворению — единственный из трех — не имеет отсылки к источнику и тем самым демонстрирует возможности принципа «открытия» в «сокрытии», сформулированного Цветаевой в очерке «История одного посвящения» (1931).

Данный принцип становится функционально важным как в смысле установления источника цитирования, так и в определении скрытых в нем подтекстов.

Шестое стихотворение — единственное из семи стихотворений цикла — развивает тему посмертного бытия поэта. Эта «единственность» сигнализирует о его особом статусе и дает основания предполагать, что автором будут использованы дополнительные средства обогащения семантики текста, позволяющие устранить композиционную асимметрию⁸. Стихотворение, воссоздающее воображаемый посмертный диалог Маяковского с Есениным, который может быть воспринят как аллюзия на знаменитое послание 1926 г., имеет эпиграф:

Зерна огненного цвета
Брошу на ладонь.

Чтоб предстал он в бездне света,
Красный, как огонь.

(II, 277)

Отношения эпиграфа с текстом предваряемого им стихотворения в данном случае явно выходят за пределы привычной схемы. Более того, на первый взгляд кажется, что эпиграф и текст вообще существуют как бы независимо друг от друга, что они не имеют точек пересечения ни в тематическом, ни в интонационном, ни в ритмическом планах. В связи с этим вполне резонным будет предположение, что данный эпиграф, скорее всего, относится не столько к тексту, сколько к подтексту стихотворения.

Эпиграф не имеет «формулярных» отсылок. Не исключено, что именно таким образом автор пытается натолкнуть «лучшего читателя» на мысль о «принципиальной неединственности источника» (Г. Левинтон, И. Смирнов) и заставить обнаружить обусловленные этой «неединственностью» смысловые значения.

В комментариях к стихотворению Е. Коркина отмечает: «Встреча Маяковского и Есенина на том свете и упоминание в их диалоге имен Блока, Сологуба, Гумилева продолжает определенную «традицию»; из хронологически близких прецедентов назовем стихотворение Вл. Сирина «На смерть Блока» («Руль». 1921. № 256. 20 сент.), где «душу Александра Блока» встречают в раю Пушкин, Лермонтов, Тютчев и Фет»⁹.

Наличие текстуальных переключек позволяет предположить, что столь же близким в идейно-тематическом отношении «прецедентом» была для Цветаевой и поэма Маяковского «Человек», которую, кстати, она слышала в авторском исполнении. Первые же строки вводят в стихотворение если не аналогичную, то вполне соотносимую с воссозданной в поэме ситуацию. В этом легко убедиться, сравнив отрывки из стихотворения Цветаевой и поэмы Маяковского:

Советским вельможей,
При полном Синоде...
— Здорово, Сережа!
— Здорово, Володя!

Умаялся? — Малость.
— По общим? — По личным.
— Стрелялось? — Привычно.
— Горелось? — Отлично.

(II, 277)¹⁰ Ничего?

Постепенно вживался небесам в уклад.
Выхожу с другими глазеть,
Не пришло ли новых.
«А, и вы!»
Радостно, обнял.
«Здравствуйте, Владимир Владимирович!»
«Здравствуйте, Абрам Васильевич!»
Ну, как кончались?
Удобно ль?»

Переключка, касающаяся этого событийно-ситуативного мотива, — не единственная отсылка к «Человеку». Пожалуй, еще более важным аргументом в пользу предположения о присутствии произведения Маяковского в творческом сознании Цветаевой является то, что композиция стихотворного цикла в значительной степени ориентирована на тематическую композицию поэмы.

Ориентация Цветаевой на тематику, проблематику и композицию «петербургской» поэмы Маяковского могла сыграть определяющую роль в выборе эпитафии из близкого в «топографическом» отношении источника. Этим источником стала книга Андрея Белого «Петербург». Так, вслед за явным контекстом, который можно обозначить как «Маяковский — Есенин», в стихотворение вводится имплицированный эпитафией контекст «Маяковский — Андрей Белый».

Строки эпитафии заимствованы Цветаевой из главки «Красный, как огонь», входящей в состав пятой главы книги Андрея Белого «Петербург», которая, в свою очередь, имеет эпитафию:

Блеснет завтра луч денницы
И заиграет яркий день,
А я, быть может, уж гробницы
Сойду в таинственную сень¹¹.

отсылающий к шестой главе романа Пушкина «Евгений Онегин».

Если принять во внимание возможную установку автора на соотносимость эпитафий, то обнаруживается интересное совпадение, а быть может, вовсе не совпадение, а сознательный прием: *шестое* стихотворение цикла оказывается связанным с *шестой* главой «Евгения Онегина», содержание которой — убийство Ленского. Гибель этого литературного героя, как известно, вызвала у современников ассоциации с трагической гибелью Пушкина. Таким образом, благодаря «взаимодействию» эпитафий «основного» текста и текста-источника формируется контекст «Маяковский — Пушкин», который, в свою очередь, восходит к «сверхавторскому» поэтическому контексту, определяемому как «смерть поэта»¹².

В определении семантики и функции такого структурного элемента, как эпитафия, важнейшую роль играет критерий точности / неточности цитирования. Эпитафия к шестому стихотворению цикла «Маяковскому» представляет собой неточную цитату из романа Андрея Белого. Степень деформации текста-источника

минимальна, меняется лишь одно слово, но это слово находится в сильной текстовой позиции начала строки. Сравним:

У Белого:

Краски огненного цвета
Брошу на ладонь,
Чтоб предстал он в бездне света
Красный, как огонь¹³.

У Цветаевой:

Зерна огненного цвета
Брошу на ладонь,
Чтоб предстал он в бездне света,
Красный, как огонь.

(II, 277)

С какой целью производится эта сигнализирующая о своей единственности замена, после которой становится невозможным однозначное указание на авторство цитатного фрагмента, какие новые смысловые оттенки в этом случае привносятся в эпиграф к стихотворению, что меняется в характере отношений эпиграфа с текстом? Эти вопросы тем более актуальны, что для непосвященного читателя деформация цитаты, предпринятая в эпиграфе, скорее всего, могла остаться незамеченной.

Позволим себе высказать предположение, что эта более чем знаменательная замена (думается, что в данном случае не приходится говорить о так называемых «ошибках памяти») подключает к стихотворению о Маяковском еще один, субъективно важный для Цветаевой контекст. Он может быть обозначен как контекст «Цветаева — Парнок».

Основанием для подобного предположения служит образ «зерен огненного цвета», делающий соотносимыми эпиграф Цветаевой и стихотворение С. Парнок:

Жизнь моя! Ломоть мой пресный,
Бесчудесный подвиг мой!
Вот я — с телом бестелесным,
С Музою глухонемой.....

Стоило ли столько зерен
Огненных перемолоть,
Чтобы так убого-черен
Стал насущный мой ломоть?

Господи! Какое счастье
Душу загубить свою,
Променять вино причастья
На Кастальскую струю!¹⁴

Образ «огненных зерен» отнюдь не принадлежит к числу распространенных поэтических образов. Это делает возможным рассматривать цветаевский эпиграф и стихотворение Парнок в едином контексте и увидеть в первом стихе эпиграфа глубоко спрятанное воспоминание о «подруге».

Вряд ли возможно определить, кому принадлежит авторство в создании и приоритет в использовании образа «зерен». Вполне возможно, что указанная переключка есть не что иное, как совпадение, ведь «в период дружбы Цветаевой и Парнок все происходившие события переживались совместно, круг знакомых был общий, написанные стихи обсуждались между собой»¹⁵.

Безусловно, нельзя не принимать во внимание такой важный для творчества фактор, как наличие общей памяти, общего духовного пространства, общих творческих проблем, однако, не исключая предположения о возможности обусловленных этим фактором случайных совпадений, мы считаем более актуальным и правомерным предположение о сознательной ориентации Цветаевой на имплицитную отсылку, скрытое посвящение.

История дружбы Цветаевой и Парнок относится к 1915—1916 г. Именно тогда был создан основной массив произведений, посвященных друг другу, однако отголоски этих драматических отношений отразились также в произведениях, созданных уже после окончательного разрыва.

Эта история так или иначе стала достоянием многих общих друзей и знакомых Цветаевой и Парнок, поэтому ни у той ни у другой не было недостатка в информации друг о друге уже после их драматического расставания в 1916 г. Именно это позволяет предполагать, что Цветаева знала о стихотворении «Жизнь моя! Ломоть мой пресный...», напечатанном во втором номере журнала «Русский современник» за 1924 г., еще и потому, что в этом номере была напечатана статья С. Парнок «Б. Пастернак и другие», где она назвала Цветаеву, наряду с Пастернаком, Ахматовой, Мандельштамом, «ведущим поэтом своего времени».

В пользу предположения о том, что предпринятая Цветаевой деформация цитаты в эпиграфе выдвигает на первый план аллюзийный элемент, свидетельствует появление имени Ф. Сологуба в стихотворении, посвященном памяти Маяковского. Оно, возможно, объясняется тем, что в сборнике С. Парнок «Стихотворения» (Пг., 1916) было опубликовано посвященное Сологубу стихотворение «Вчера ты в этой жизни жил...» с эпиграфом из его стихотворения: «Я воскрешенья не хочу...». Строка из этого стихотворения («В безмерный час тоски земной...») стала эпиграфом к одному из разделов книги Парнок. По своей проблематике стихотворение С. Парнок «Вчера ты в этой жизни жил...» органично вписывалось в контекст цветаевского стихотворения о смерти поэта.

Косвенным доказательством правомерности предположения о

существовании контекста «Цветаева — Парнок» в шестом стихотворении из цикла «Маяковскому» является тот факт, что ведущим мотивом многих стихотворений Цветаевой 1915—1916 гг. был мотив смерти, погребения «промеж четырех дорог». Известно, что тема смерти неоднократно обсуждалась подругами. Об этом свидетельствует обращенное к Цветаевой стихотворение Парнок «Смотрят снова глазами незрячими...»:

Ах, от смерти моей уведи меня,
Ты, чьи руки загорелы и свежи,
Ты, что мимо прошла, разадоря!
Не в твоём ли отчаянном имени
Ветер всех буревых побережий,
О, Марина, соименница моря!¹⁶

Вскоре после разрыва, в 1916 г., М. Цветаева создает стихотворение «В оны дни ты мне была, как мать...», посвященное С. Парнок. Как возможная и желаемая рассматривается в нем ситуация встречи с «подругой» в ином мире:

Будет день — умру — и день — умрешь,
Будет день — пойму — и день — поймешь...
И вернется нам в день прощенный
Невозвратное время оно.

(I, 301)

Мотив посмертной встречи в дальнейшем получит достаточно широкое распространение в творчестве Цветаевой. Однако именно София Парнок стала «первой душой, которой в поэтической форме она назначает свидание по прошествии всех времен»¹⁷.

Возможно, в эпитафии к шестому стихотворению из цикла «Маяковскому» отразились воспоминания Цветаевой об «оних днях», о своих собственных стихах той поры, о совместной поездке в Петроград, что, кстати, вполне соотносится с «петербургским» источником эпитафии.

В немногочисленных исследованиях, посвященных стихотворному циклу М. Цветаевой, образ «зерен огненного цвета» единогласно трактуется как «загадочный». Думается, что лексические совпадения, а также семантика цветообозначений позволяют рассматривать следующие строки из цветаевской «Поэмы Горы» как ключ к дешифровке «загадочного» образа «огненных зерен» в эпитафии к шестому стихотворению цикла «Маяковскому»:

Персефоны зерно гранатовое!
Как забыть тебя в стужах зим?

Помню губы, двойною раковиной
Приоткрывшиеся моим.
Персефона, зерном загубленная!
Губ упорствующий багрец,
И ресницы твои — зазубринами,
И звезды золотой зубец...

(III, 25)

Если наше предположение верно, то «чужое слово» эпитафия, пропущенное через творческое сознание М. Цветаевой, становится эмблематически завершенным словесным эквивалентом зрительного образа Персефоны: богиня царства мертвых изображалась с плодом граната в одной руке и факелом — в другой.

В творчестве Цветаевой периода эмиграции образ Персефоны приобретает различные толкования. Персефона — это и символ Бессмертия, и знак принадлежности двум мирам, и воплощение трагической любви, и символ Бездомья.

Контекст шестого стихотворения из цикла «Маяковскому» дополняет этот перечень еще одним, существенно важным значением: с Персефой начинает ассоциироваться представление о трагической во все времена судьбе поэта — «эмигранта из Бессмертия во время, невозвращенца в свое небо».

Эпитафия переводит стихотворение о Маяковском, реальном действующем лице русской советской истории, во вневременную плоскость мифа о Поэте, в который Цветаева вписывает судьбы своих современников, свою судьбу и судьбу С. Парнок. Дополнительный аргумент в пользу наших предположений содержится в одном из писем Цветаевой периода эмиграции: «Есть (мне и всем подобным мне: ОНИ—ЕСТЬ) только щель: в глубь, из времени, щель, ведущая в сталактитовые пещеры до-истории: в подземное царство Персефоны и Миноса — туда, где Орфей прощался: В А—И—Д. <.....>

— Но кто Вы, чтобы говорить «меня», «мне», «я»?

— Никто. Одинокий дух. Которому нечем дышать (И Пастернаку — нечем. И Белому было нечем. Мы — есть. Но мы — последние)» (VII, 386).

¹ Гаспаров М. Л. Марина Цветаева: От поэтики быта к поэтике слова // Гаспаров М. Л. Избр. статьи. М., 1995. С. 308.

² Об отношении Цветаевой к Ростану красноречиво свидетельствует датированное 15 мая 1910 г. письмо к Брюсову: «Почему Вы не любите Rostand? Неужели и Вы видите в нем только «блестящего фразера», неужели и от Вас ускользает его бесконечное благородство, его любовь к подвигу и чистоте? Это не праздный вопрос. Для меня Rostand — часть души, очень большая часть. Он меня утешает, дает мне силу жить одному. (В

данном случае упоминание о жизненном одиночестве вполне естественно соотносится с декларированной в первом сборнике Цветаевой устремленностью к одиночеству *литературному*. — О. К.). Я думаю — никто, никто не знает, не любит, не ценит его, как я» (VI, 37).

Не исключено, что именно эта «нелюбовь» Брюсова к Ростану побудила юную Цветаеву отправить ему (Брюсов был одним из трех адресатов, которым был отправлен на отзыв «Вечерний Альбом») экземпляр своей книги «с просьбой просмотреть». В этом смысле частотность использования подобных эпиграфов, письмо к Брюсову и отправка книги — это звенья одной цепи. С некоторой долей осторожности можно предположить, что акцентирование имени Ростана в первом сборнике осуществлялось Цветаевой в пику Брюсову и не только ему одному.

³ В том случае, когда в качестве эпиграфа к произведению выступает фрагмент канонического текста, в сознании читателя фиксируется не тематическое содержание, а именно отсылка, т.е. актуализируется изначально присутствующее в сознании каждого человека представление о высочайшем нравственном статусе источника. Таким образом формируется специфический уровень предположения, первичное восприятие произведения закладывается еще до его чтения.

⁴ Соборное послание Святого апостола Иоанна Богослова. Гл. 4. Ст. 18.

⁵ Произведения М. Цветаевой цитируются по изданию: *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994—1995, с указанием тома и страницы в тексте.

⁶ Возможно, в данном случае мы имеем дело с использованием принципа «открытия» «в сокрытии», сформулированного Цветаевой в очерке «История одного посвящения»: «Кстати заметили, лучшие поэты (особенно немцы: вообще — лучшие из поэтов) часто, беря эпиграф, не проставляют откуда, живописуя — не проставляют — кого, чтобы помимо исконной сокровенности любви и говорения вещи самой за себя, дать лучшему читателю эту — по себе знаю! — несравненную радость: в сокрытии — открытия» (IV, 142).

Чрезвычайно соблазнительно связать происхождение этого эпиграфа с названием стихотворения Фета, вошедшего в четвертый сборник его «Вечерних огней». Стихотворение Фета «*Quasi una fantasia*» по своей проблематике («Сновиденье, / Пробужденье, / Тает мгла. / Как весною, / Надо мною / Вись светла») и своему настроению («Неизбежно, / Страстно, нежно / Уповать. / Без усилий / С плеском крылий / Залетать — / В мир стремлений, / Преклонений / И молитв; / Радость чужа, / Не хочу я / Ваших битв») может быть соотнесено с эпиграфом к третьему разделу книги Цветаевой («Воображение правит миром») и состоянием, переживаемым Цветаевой в период создания «Вечернего Альбома». Известно, что Фет был одним из наиболее высоко ценимых Цветаевой поэтов. Неоспоримо влияние Фета на всю поэзию Серебряного века. Не исключено, что авторское предисловие к четвертому сборнику книги Фета «Вечерние огни» в дальнейшем послужило Цветаевой своеобразным импульсом для создания ее предисловия к сборнику «Из двух книг». Если бы удалось доказать эту связь, то выбор удивившего М. Волошина названия «Вечерний Альбом» можно было бы объяснить не только наличием у Цветаевой синего кожаного альбома с золотым обрезаем, «в память которого», как утверждает А. Цветаева (*Цветаева А.* Воспоминания. 3-е изд. М., 1983. С. 315), был назван сборник,

но и отсылкой к названию книги Фета, и подвергнуть сомнению правомерность и актуальность трактовки названия, предложенной Л. Поликовской: «Почему «вечерний»? Порог юности — *вечер* детства. Детство было прекрасным, волшебным («лучше сказки»), а все волшебное, как известно, любит полумглу, сумерки, *вечер*. «*Вечерний альбом*» — книга о том, что по *вечерам* переживают юные души, когда вместе с дневной сутолокой отходит все суетное, мелкое, наносное и наступает царство грез, воображения, которое, согласно одному из эпитафов сборника, «правит миром» (Поликовская Л. «Мудрец-филолог». Кто он?: К биографии одного лирического героя Марины Цветаевой // Звезда. 1992. № 10. С. 173).

⁷ Цветаева М. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2: Проза; Письма. С. 499.

⁸ О том, что Цветаева воспринимала это стихотворение как центральное в цикле свидетельствуют ее письма к С. Н. Андрониковой-Гальперн и Р. Н. Ломоносовой (VII, 132, 322).

⁹ Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы. Л., 1990 (Б-ка поэта / Большая серия). С. 743.

¹⁰ Маяковский В. В. Человек // Маяковский В. В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1968. Т. 1. С. 204—205.

¹¹ Белый Андрей. Петербург: Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. Л., 1981. С. 202. Эпитаф — неточная цитата из шестой главы романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Третья строка у Пушкина: «А я, быть может, я гробницы».

¹² См.: Левинтон Г. А. Смерть поэта: Иосиф Бродский // Иосиф Бродский: Творчество, личность, судьба: Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 190—215.

¹³ Белый Андрей. Петербург. С. 218.

¹⁴ Sub rosa: Аделаида Герцык, София Парнок, Поликсена Соловьева, Черубина де Габриак. М., 1999. С. 348—349.

¹⁵ Жуковская Т. Дружба трех поэтов: Аделаида Герцык, София Парнок, Марина Цветаева // Борисоглебье Марины Цветаевой: Шестая цветаевская междунар. науч.-темат. конф., 9—11 окт. 1998 г. М., 1999. С. 63.

¹⁶ Sub rosa. С. 257.

¹⁷ Романова Е. А. Марина Цветаева и София Парнок: Последняя встреча // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений: Восьмая цветаевская междунар. науч.-темат. конф., 9—13 окт. 2000 г. М., 2001. С. 168—169.