

ROMAN VOITEKHOVICH

## Пространства Марины Цветаевой

### Marina Tsvetaeva's spaces

**Abstract.** The hallmarks of space in Tsvetaeva's poetic world are vertical orientation, two-worldness (many-worldness), measurability, and "immensity", often expressed by asymmetry. Tsvetaeva's model of the double world is presented both in its pure form and in a multilayer one (the model of "matryoshka" according to Lotman) with a hierarchical vertical correlation of spaces. The vertical sets the plots, stylistics, system of characters, system of time and expectations of the reader. Tsvetaeva is a bright representative of irrational tendencies in art, which manifest themselves against the background of rational ones, through their violation. Thus, *The Attempt of a Room* (1926) builds on an imaginary effort to present a hexagonal box of a rendezvous, but fails. The last poem *I Keep Repeating the First Verse...* (1940) is a poetic reaction to the "mistake in counting": there should be not six but seven souls at the table. In one of her poems, Tsvetaeva calls herself "one who has edited the miracle with numbers". This formula aphoristically expresses the nature of creativity as first intuitive search, and then rational design. The mathematical calculation of the composition of her books is an analogue of the metric-stanzaic "frame" of her lyrics. In the given proportions she often uses a deliberate failure by one unit (for example, in the collection *From Two Books* she adds one extra poem, which was originally missing in these two books).

**Keywords:** Tsvetaeva, space, duality, number, composition

Roman Voitekhovich, University of Tartu, Tartu – Estonia, [voitehh@mail.ru](mailto:voitehh@mail.ru), ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0505-4537>

...объять необъятное!

К. Прутков

Замыслим вселенную, как единицу.

М. Цветаева

Не все является пространством, но почти все имеет пространственное измерение, форму или параметры, хотя бы иносказательно трактуемые в пространственных категориях: даже метафизика (приставка „мета-“ уточняет „где“), даже время, пространственно выражаемое календарем, циферблатом, образом „жизненного пути“, определениями „линейное“, „циклическое“ и т. д.

Все это объясняет огромную привлекательность изучения художественного пространства и большие успехи исследователей этой проблематики (Михаила Бахтина, Юрия Лотмана, Бориса Успенского и др.), но и накладывает серьезные ограничения на исследователя: поневоле приходится затрагивать лишь некоторые аспекты пространственного мышления. В нашем случае мы ограничимся некоторыми наиболее общими категориями организации пространства в поэтическом мире Марины Цветаевой, такими как вертикальная ориентация, двоемирие и многомирие, „безмерность” и мерность цветаевского пространства-времени.

Давно отмечено, что поэтическое пространство Цветаевой организовано преимущественно вдоль вертикальной оси. Выявляемый в ее поэмах сюжетный субстрат, как правило, включает семантику подъема – восхождения, вознесения, полета. На уровне отдельных мотивов этому соответствуют мотивы роста, движения растительных соков, обратного течения рек (реки текут вверх), горения, звукоряда, лестницы, собора, гор, небес и небожителей. Движение возможно в обоих направлениях, но маркировано движение вверх. Особенно отчетливо это выражено в поэме *На красном коне* (1921) и поэмах 1926–1927 гг.: *Попытка комнаты*, *Поэма лестницы*, *Новогоднее* и *Поэма воздуха*. Менее схематично те же константы проявляются и во многих других текстах Цветаевой. Движение в этом пространстве обеспечивается, как правило, взаимодействием двух героев разного уровня, которые стремятся к единству или являются компонентами единого целого, как тело и душа, поэт и его гений (классический образец – *Евангелие от Иоанна*, где Иисус выступает от лица Отца).

В целом такая ориентация соответствует моделям пространства в текстах позднего средневековья, в частности, в жанре видений, к которым примыкает и *Божественная комедия* (*La Commedia*, 1555) Данте Алигьери (Вахтин 84). Истоки этой традиции восходят и к *Откровению Иоанна Богослова*, и к сценам посещения загробного мира в античной литературе (в *Одиссее* Гомера, *Энеиде* Вергилия и т. д.), а также к некоторым апокрифам и более поздней фантастике (*Книга Еноха*, *Иной свет* Сирано де Бержерака и др.). Из ближайшего к Цветаевой контекста можно вспомнить *Призраки* Ивана Тургенева, *Сон смешного человека* Федора Достоевского, *Синюю птицу* (*L'Oiseau bleu*) Мориса Метерлинка и, например, *Канатного плясуна* Льва Эллица. При всем различии названных текстов их объединяет идея спуска/подъема в пространство вечности, где различные времена сосуществуют в едином континууме. Иногда это минувшее, но порой встречается и будущее (ср. пророческий сон Алексея Турбина в *Белой гвардии* Михаила Булгакова).

Кроме вертикальной оси организации художественного пространства, для Цветаевой характерно и типичное для романтизма и символизма удвое-

ние реальности (двоемирие) – параллельное существование разноприродных миров, граница между которыми может стать проницаемой.

Есть определенный символизм в том, что условно „первое” стихотворение Цветаевой – инициальный сонет *Встреча* из дебютного сборника *Вечерний альбом* (1910) и условно „последнее” ее стихотворение *Все повторяю первый стих...* (1941) воспроизводят одну и ту же сюжетную схему – свидания с призраком, душой, эфирным или астральным телом любимого человека. Корни этого сюжета – романтические и античные. В свое время Фаддей Зелинский в статье *Античная Ленора* указал на типологическую связь культовой баллады Готфрида Августа Бюргера (и сходных с ней, например – *Коринфской невесты* Иоганна Гете) с популярным у романтиков и символистов сюжетом о Лаодамии и Протесилае, представленным пьесами Уильяма Вордсворта, Станислава Выспяньского, Иннокентия Анненского, Валерия Брюсова, Федора Сологуба и т. д. (Zelinskij).

Этот сюжет смыкается с другими, где сверхъестественным участником свидания выступает существо иной природы или уже переродившееся: русалочка, ундины, вила, вилисса, фея и пр. Его мы находим в *Лалла Рук* Василия Жуковского и в одном из самых „народных” стихотворений Александра Пушкина – *Я помню чудное мгновенье...* Но если у Пушкина этот мотив представлен в „стертом” виде („мимолетное виденье” и „гений чистой красоты” – сравнение, метафора), то знаменитое стихотворение Владимира Соловьева *Зачем слова? В безбрежности лазурной...* (1892) несет на себе явные черты житнетворческого неомифологизма:

Зачем слова? В безбрежности лазурной  
Эфирных волн созвучные струи  
Несут к тебе желаний пламень бурный  
И тайный вздох немеющей любви.

И, трепеща у милого порога,  
Забывших грез к тебе стремится рой.  
Недалека воздушная дорога,  
Один лишь миг – и я перед тобой.

И в этот миг незримого свиданья  
Нездешний свет вновь озарит тебя,  
И тяжкий сон житейского сознанья  
Ты отряхнешь, тоскуя и любя (Solov'ev 91–92).

На это стихотворение ссылался юный Валерий Брюсов, чуть позже его цитировал юный Александр Блок. Несомненно оно было известно Цветаевой и может служить своего рода „общим знаменателем” к целому ряду ее произведений, включая и поэму *С моря* (1926), в которой описано вообра-

жаемое свидание с Борисом Пастернаком. Основой для сюжета послужил сон Пастернака, изложенный им в одном из писем. Другими словами, „второй” реальностью может оказаться не только „тот свет”, но и ассоциируемое с ним пространство сна, мечты, поэтического творчества.

Помимо основного варианта, в котором свидание желательно, Цветаева осваивает и негативные сценарии развития исходной ситуации. Мы видим их в стихотворениях *Дочь Иаира* (1922) и *Эридика – Орфею* (1923). В этих примерах обнажается мысль, которая заметна и в других случаях, – мысль об иерархическом соотношении миров, составляющих систему „двоемирия”: „тот свет” выше „этого” и потому предпочтительней (хотя эта мысль оспаривалась уже в „детском” стихотворении *В Паро*). В целом ряде стихотворений Цветаева развивает классический парадокс о том, что именно в смерти заключается истинная жизнь. По крайней мере, они взаимообратимы (*Все повторяю первый стих...*):

Как смерть – на свадебный обед,  
Я – жизнь, пришедшая на ужин (Cvetaeva 1994, II: 370).

Но дело не ограничивается параллелизмом, своего рода зеркальной симметрией двух миров. И в стихах, и в своих статьях Цветаева разрабатывает гностическую и популярную у современных ей мистиков и символистов идею многослойной структуры мира (Лотман сравнивал ее со структурой „матрешки” [Lotman 1970: 59–60]), в которой божественное и материальное – два полюса, между которыми может заключаться *n*-ое количество промежуточных степеней: например, от 7 до 365 (лаконичное изложение оставил Хорхе Луис Борхес в статье *Оправдание лже-Василида*). К числу семь Цветаева питала, как и многие, особое пристрастие, поэтому в ее основную модель входит обычно земля и семь небес. Но в разных изводах этой идеи мелькают и иные числа.

Так, в поэме *Новогоднее* она пишет, что „Рай не может не амфитеатром быть” (Cvetaeva 1994, III: 135). Это, конечно, связано с цветаевским представлением о круглой форме Рая, но важна и идея ступенчатых рядов, которых больше семи. В *Поэме лестницы* в финале появляется образ, навеянный видением Иакова, который видел лестницу, ведущую на небеса: по ней поднимались и спускались радуги. Ясно, что ступеней здесь больше семи. Сама лестница Иакова структурно изоморфна радугам, с которыми она образует фрактальную структуру – как бы лестницу лестниц или радугу радуг.

В статье *Герой труда* Цветаева описывает механику поэтического восприятия, требующую потенциальной „незавершенности” текста, возраста-

ющего в своем понимании через включение во все более широкие (здесь – высокие) контексты:

– „Как велик Бог, создавший такое солнце!” И, забывая о солнце, ребенок думает о Боге. [...] Что же Фауст, как не повод к Гёте? Что же Гёте, как не повод к божеству? [...] Высота только тем и высота, что она выше [...] предшествующего „выше”, а это уже поглощено последующим. Гора выше лба, облако выше горы, Бог выше облака – и уже беспредельное повышение идеи Бога. [...] Единственная возможность восприятия нами высоты – непрерывное перемещение по вертикали точек измерения ее (Cvetaeva 1994, IV: 15).

Цветаева следует тем же интуициям и образной логике, которые развивал Константин Бальмонт в стихотворении *Я мечтою ловил уходящие тени...* (1895) – о восхождении по лестнице на башню в погоне за последними лучами уходящего солнца – и в статье *Элементарные слова о символической поэзии* (1904):

Если вы [...] сядете у большого окна, [...] чем больше вы будете смотреть, тем яснее вам будет рисоваться незримая жизнь за очевидной внешностью, и все эти призраки, [...] сольются в один общий поток, управляемый вашей мыслью, [...] образуют с вами одно неразрывное целое, как радиусы с центром (Bal'mont VI: 348).

Постепенное прояснение в концепции Бальмонта соответствует цветаевскому „беспредельному повышению идеи Бога”. Ср. в стихотворении Бальмонта:

Я мечтою ловил уходящие тени,  
Уходящие тени погасавшего дня,  
Я на башню всходил, и дрожали ступени,  
И дрожали ступени под ногой у меня.

И чем выше я шел, тем ясней рисовались,  
Тем ясней рисовались очертанья вдали,  
И какие-то звуки вдали раздавались,  
Вкруг меня раздавались от Небес и Земли (Bal'mont I: 56).

То же самое мы видим в *Поэме Воздуха*. Семь небес – это только основные „этажи”. После прохождения семи „воздухов” движение продолжается:

Так, пространством всосанный,  
Шпиль роняет храм –  
Дням. Не в день, а исподволь  
Бог сквозь дичь и глушь  
Чувств. Из лука – выстрелом –  
Ввысь! Не в царство душ –  
В полное владычество

Лба. Предел? – Осиль:  
 В час, когда готический  
 Храм нагонит шпиль  
 Собственный – и вычислив  
 Всё, – когорты числ!  
 В час, когда готический  
 Шпиль нагонит смысл  
 Собственный... (Cvetaeva 1994, III: 144)

Примечательно, что, отказавшись от ограничений, налагаемых числом семь (которому исполнен своеобразный гимн *Семь – в основе мира...*) лирическая героиня не отказывается от „числ” и даже „вычислений”, хотя и они должны быть „осилены”, то есть в конечном счете отброшены. Это может привести в замешательство читателя, не привыкшего к цветаевской диалектике. Во многих случаях Цветаева демонстративно выступает против всякой „математики” (календаря, веса, счета и т. д.) и вообще рациональности. Однако мы видим, что она, действительно, не брезговала вычислениями.

Здесь мы переходим к одному из важных показателей цветаевского поэтического пространства – его безмерности-измеримости. Цветаева довольно активно прибегает к числовой символике, подсчетам, алгебраической и геометрической образности, что неожиданным образом вступает в резкое противоречие с ее саморепрезентацией как „стихийного” поэта, далекого от каких бы то ни было мелочных подсчетов. Двойственность эта – в полном соответствии с теорией Лотмана о необходимой неоднородности поэтических систем (Lotman 1996) – оказывается весьма продуктивна.

Почти каждый раз, когда Цветаева касается этой темы, она явно испытывает дискомфорт. Так она извиняет поэтическую „статистику” Пастернака в статье *Эпос и лирика современной России*:

Пастернаку, как всякому поэту, [...] приходится снижаться до цифрового сопоставления счастья ста и сотен тысяч, [...] орудовать двумя неизвестными [...] величинами: счастья и цифрового количества. Пастернаку, который так недавно, высунув голову в форточку – детям:

Какое, милые, у нас  
 Тысячелетье на дворе?  
 приходится [...] мериться пятилеткой (Cvetaeva 1994, V: 393).

В *Повести о Сонечке* (1937) Цветаевой приходится извиняться уже за саму себя:

Моя точность скучна, знаю. Читателю безразличны даты, и я ими врежé художественности вещи. Для меня же они насущны и даже священны [...] 1917 год – Павлик А., зима 1918 года – Юрий З., весна 1919 года – Сонечка... Просто не вижу ее вне этой девятки,

двойной единицы и двойной девятки, перемежающихся единицы и девятки... Моя точность – моя последняя, посмертная верность (Cvetaeva 1994, IV: 297).

В статье *Поэт о критике* Цветаева писала: „Стих только тогда убедителен, когда проверяем математической (или музыкальной, что то же) формулой. Проверять буду не «я»” (Cvetaeva 1994, V: 284). Стихом Цветаева обычно именует не строку, а текст, и под музыкальной формой понимает композицию в целом. Но по поводу отказа от проверки она явно лукавит. Действительно, в цикле *Поэты* она заявляет:

Что же мне делать, певцу и первенцу,  
В мире, где наичернейший – сер!  
Где вдохновенье хранят, как в термосе!  
С этой безмерностью  
В мире мер?! (Cvetaeva 1994, II: 186).

Но есть многочисленные прозаические свидетельства маленьких „математических” радостей Цветаевой: „Иногда ловлю себя на дурацком занятии: подсчитываю” (Cvetaeva 2001, II: 77). Она пишет о рукописи своей пьесы, посвященной Джакомо Казанове: „Я загадала, чтобы в пьесе было 75 стр[аниц], по числу лет Казановы. Пересчитываю: 75 стр[аниц]” (Cvetaeva 2000, I: 414). Сравним другое знаменитое свидетельство:

Ищи себе доверчивых подруг,  
Не выправивших чуда на число.  
Я знаю, что Венера – дело рук,  
Ремесленник – и знаю ремесло.

От высокаторжественных немот  
До полного попрапия души:  
Всю лестницу божественную – от:  
Дыхание моё – до: не дыши! (Cvetaeva 1994, II: 120)

Число, „лестница божественная”, и Венера – образец идеальных пропорций – явления одного порядка. Одна из центральных оппозиций текста – чудо vs. число. Можно истолковать мотив „выправления чуда на число” как отказ от „чуда” в пользу „числа”, как манифест „ремесленничества”. Но это будет явно поспешной интерпретацией. „Выправление” здесь не столько замена, сколько интерпретация, перевод, то есть в каком-то смысле синтез членов оппозиции. Ключ к этому толкованию дан в образе „лестницы”, на одном полюсе которой „попращание души”, а на другом – ее апофеоз. Восприятие „ремесла” (как и всего текста в целом) также должно пройти все ступени своего осознания.

Примечательно, что число строк в этом стихотворении соответствует объему музыкальной октавы, на которую, как уже отмечалось исследователями, Цветаева намекает и словом „до” (отсылка к ноте). Музыка соединяет „божественное” наитие – „чудо” – и число как выражение гармонии. „Лестница” и есть та самая „математическая (или музыкальная, что то же) формула” (Cvetaeva 1994, V: 284), которая становится мерилom отношений с адресатом стихотворения: проблемы эстетики и любовные коллизии тесно переплетаются (как в биографическом плане – издательские и личные отношения Цветаевой с Абрамом Вишняком).

Таким образом, „выправление” здесь не отказ от „чуда”, а его ясное осознание. За интуицией и вдохновением следует прояснение „изобретенного” (в терминах Михаила Ломоносова), приведение его в стройную композицию. В трактате *Искусство при свете совести* Цветаева выстроила амбивалентную модель творческого процесса, в которой есть место и беззаконному хаосу вдохновения, и воле творца, преодолевающего, укрощающего этот хаос. В каком-то смысле это напоминает технику изготовления древних оракулов: сначала пифия хаотически фонтанирует идеями, а затем жрецы „выправляют” их, заковывая в строгие шестистопные гекзаметры. Обе части необходимы: число бессмысленно без чуда, чудо непостижимо без числа.

В уже не раз упоминавшемся стихотворении *Все повторяю первый стих...* (6 марта 1941 г.) Цветаева обращается к молодому поэту Арсению Тарковскому (1907–1989), и формальной темой для поэтического высказывания оказывается всего лишь сбой в счете, в выборе числа. Тема цветаевской поэтической медитации – строка Тарковского, вынесенная в эпитафю, „Я стол накрыл на шестерых...”:

Все повторяю первый стих  
И все переправляю слово:  
– „Я стол накрыл на шестерых”...  
Ты одного забыл – седьмого (Cvetaeva 1994, II: 369).

И далее тема счета развивается до самого конца, числа шесть и семь повторяются пятикратно. В четвертой строфе Цветаева восклицает:

Невесело и несветло.  
Ах! не едите и не пьёте.  
– Как мог ты позабыть число?  
Как мог ты ошибиться в счете? (Cvetaeva 1994, II: 369).

Исправление, которое вносит героиня, явившись седьмой, моментально оживляет картину:



Раз! – опрокинула стакан!  
И все, что жаждало пролиться, –  
Вся соль из глаз, вся кровь из ран –  
Со скатерти – на половицы.

И – гроба нет! Разлуки – нет!  
Стол расколдован, дом разбужен.  
Как смерть – на свадебный обед,  
Я – жизнь, пришедшая на ужин (Cvetaeva 1994, II: 369).

Числа важны не сами по себе, они показатель нарушения и восстановления гармонии. Заметим, что „правильное” число семь нарушает не только строку Тарковского, но и стандартное число столовых приборов.

Для описания явлений исключительных Цветаева регулярно использует один и тот же прием: вносит сбой в числовой показатель, обычно на единицу. Собираясь приехать в Прагу в 1932 г., она пишет: „Верю в свое любимое число 32 [...], которого нет в месяце...” (Cvetaeva 2009: 174). Казанова в *Приключении* узнает, что „семь ступеней у лестницы любовной” и сообщает: „Я на восьмой тогда!” (Cvetaeva 1994, III: 464–465). Там же Генриэтта именуется „восьмым чудом мира” и „десятой сестрой” муз. В Пастернаке Цветаева видит „брата в пятом времени года, шестом чувстве и четвертом измерении” (Cvetaeva 1997: 319). В этих постоянных поправках заметен не отказ от числовых измерений, а их обновление, обыгрывание. То же происходит с календарем (*Чтоб высказать тебе... да нет, в ряды...*):

Тшета! во мне она! Везде! закрыв  
Глаза: без дна она! без дня! И дата  
Лжет календарная... (Cvetaeva 1994, II: 176).

Дата лжет, но должна быть и истинная – психологически верная – дата. Психологическое время не совпадает с внешним. Но чтобы это увидеть, надо сопоставить два времени: „В то время, как на часах моей брэнности, обезумевшая кукушка выскакивает через каждые пять минут по 12ти раз, на часах моей Вечности пробило только: два” (Cvetaeva 2001, II: 106).

О работе над пьесой о Казанове Цветаева записывает:

8 ч. без роздыху: в I<sup>ый</sup> раз взглянула на часы: 10 ч., во второй – 3 ч., в третий – 5 ½ ч. – Пролетели, как час. (Любовь.) [...]  
8 ч. = 1 ч. (Любовь.)  
8 ч. = 8 ч. не знаю, ибо у меня не бывает.  
8 ч. = 80 ч. – голод или советская служба (Cvetaeva 2000, I: 414).

„Чудо” проявляется на фоне числа и в его уточнении, нарушении. Поэтому для характеристики поэтов Цветаева использует определение „добавочные”:

Есть в мире лишние, добавочные,  
Не вписанные в окоем (Cvetaeva 1994, II: 185).

Ср. также запись от 28 ноября 1919 г.:

Меня [...]  $\frac{1}{2}$  презирают,  $\frac{1}{4}$  презирает и жалеет,  $\frac{1}{4}$  – жалеет. ( $\frac{1}{2} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4} = 1$ ) А то, что уже вне единицы – Поэты! – восторгаются. [...] Замыслим вселенную, как единицу. [...] Там мне, бессмысленной, места нет. Но мы забыли еще один кро-охотный кусочек. – Там мой дом (Cvetaeva 2001, II: 49).

В одном из писем к Александру Бахраху (цитируем по копии из сводных тетрадей) Цветаева была вынуждена оправдываться:

Есть в Вашем письме нечто вроде упрека. – „Вы отравлены логикой”. Дитя, этот упрек мне знаком как собственная рука. Мне не было 16<sup>м</sup> лет – поэт Эллис [...] сказал обо мне: – Архив в хаосе. – „Да, но лучше, чем хаос в архиве!” Это – я, один из моих камней (о меня!) преткновения людей и спасательных кругов от них (Cvetaeva 1997: 194).

Словом „хаос” обозначена поэтическая стихия, а образом архива кодируется та упорядоченность, которая вносится Цветаевой в тексты, в том числе и в виде числовой символики, пропорций и подсчетов.

В увеличениях и уменьшениях заданного числа проявляется принцип гиперболизма (к гиперболам относят и литоту как анти-гиперболу). Преувеличение вообще наиболее известный и наиболее доступный пониманию троп. Гипербола известна каждому школьнику. В ней наиболее простым и наглядным способом выражен класс метонимических тропов, основанных на смещении семантических границ, а не на метаморфозе. Примечательно, что Владимир Маяковский – сторонник наиболее доходчивых средств выразительности – не меньше, чем метафорой, активно пользовался и гиперболой, увеличивая и уменьшая реальность, виртуозно играя увеличительными и уменьшительными суффиксами, ср. „любеночек” и т. п. (Gasparov 390).

Впрочем, и в метафорах часто скрыты гиперболы. Пример чистой гиперболы – концовка первой оды Горация (пер. Андрея Семенова-Тян-Шанского):

Если ж ты сопричтешь к лирным певцам меня,  
Я до звезд вознесу гордую голову (Kvint Goracij Flakk 1993: 26).

Но такое и еще большее преувеличение можно выразить через метафору-литоту: „Бесконечность – мой горшок...” (Велимир Хлебников, 1913).

Принцип раблезианского синэстетизма, когда важное выражается через преувеличение, а неважное и вредное – через преуменьшение, только

частное проявление общих эстетических законов, сквозящих и в категории возвышенного, и в градации стилей по „высоте” (в теории „трех штилей” и т. п.), и в самом приеме градации, чрезвычайно важном для понимания структуры лирического стихотворения вообще и лирического стихотворения Цветаевой в частности.

Мы начали свое рассуждение с описания вертикальной организации поэтического мира Цветаевой. Ни в чем она так ясно не выражается, как в лирической композиции ее текстов. Согласно известному анекдоту, рассказанному Иосифом Бродским, Анна Ахматова упрекала Цветаеву в том, что она начинает с „верхнего до”, лишая себя возможности „подъема” (Brodskij 133). Однако Бродский справедливо отмечал, что ощущение подъема неизменно сопутствует чтению текстов Цветаевой: нарастает патетика, но увеличиваются и другие показатели (Vojtechovič 2012). Добавим, что само нарастание текста, когда он строится на кумуляции параллелизмов или вариации исходной мысли, производит эффект „снежного кома”: цепочка сравнений или аналогий может не иметь в себе явного признака увеличения (градации), но здесь качество образует количество само по себе.

Характерно, что для концовки Цветаева нередко прибегает к приему резкого снижения: „снежный ком” рассыпается, „пузырь” лопается (*Попытка ревности*), построенная „башня” опрокидывается (*Мне нравится, что вы больны не мной...*) или объявляется лишь подножием для чего-то гораздо более возвышенного (*Так – только Елена смотрит над кровлями...*). Можно сравнить эту технику с принципом натягивания лука: большую часть времени тетива со стрелой оттягивается в одну сторону, но в последний момент отпускается, и стрела поражает объект в прямо противоположном направлении – и уже без всякой помощи лучника.

Заметим, что здесь взаимодействие „архива” и „хаоса” („числа” и „чуда”) иное, нежели в стандартном описании процесса творчества. Большая часть текста, как правило, у Цветаевой логизирована, строится на рассуждении и аргументации, тогда как в концовке „поводья” отпускаются и торжествует некая независимая от автора иррациональная „истина” (ср. тот же принцип в блоковском *Грешить бесстыдно, непробудно...*). Правда, Цветаева не раз утверждала, что последние строки приходят к ней первыми и, как можно понять, именно своей убедительностью заставляют поэта проделать весь обратный путь, выступая в роли „адвоката дьявола”, который в итоге должен быть непременно повержен. Истинность иррационального откровения очевиднее на фоне исчерпанности средств рассудочной аргументации.

Таким образом, изначальный „подъем” может оказаться „спуском” и даже чем-то принципиально амбивалентным. Так, „вся лестница божественная – от: дыхание моё – до: не дыши” заканчивается подъемом (к разреженному

воздуху высот или эротическому восторгу), но выглядит как снижение (ср. семантику „бездыханности”). Это напоминает прием в кинематографе, когда изображение оказывается не прямым, а отраженным в воде или в зеркале, и камера, оставив (на 1-й взгляд) уходящего героя, оказывается (2-й взгляд) следующей за ним.

Иллюзорность и направлений, и пропорций еще раз обнажает субъективную сторону восприятия поэта. Принцип „у страха глаза велики” (пугающие вещи кажутся больше) работает и с другими эмоциями: у любви также „глаза велики”. Приближение к источнику эмоций зрительно его увеличивает, заставляет видеть его детальней, продлевает сам процесс восприятия. На этом строилась вся эстетическая теория Виктора Шкловского: вместо обыденного скользкого взгляда обывателя художник наделен взглядом внимательным, замечающим детали, фактуру, странности (остранение) предмета и т. д. Того же эффекта сознательно добивался Николай Заболоцкий, который писал о себе в *Декларации ОБЭРИУ*: „Н. Заболоцкий – поэт голых конкретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителя” (Zabolockij 1995: 185).

Как известно, Цветаева сильным зрением не обладала и часто подчеркивала приверженность слуху, а не зрению, но у нее эффект приближения „вплотную к глазам зрителя” ясно выражен в приеме разложения единичного на множественное и конкретно сосчитанное. Можно назвать это горизонтальным масштабированием или зумированием (от англ. *zoom*). Этот прием позволяет Цветаевой применять пространственные категории увеличения-уменьшения на метауровне – на уровне словесных единиц, которые подвергаются измерению (Vojtechovič 2016).

Так, зумированию и разложению на составляющие подвергаются имена, слова, „истины”. Они распадаются на буквы, слоги и слова:

1. Буквы: „Имя твое – пять букв” (Cvetaeva 1994, I: 288).
2. Слоги: „Расстаемся. [...] слово в четыре слога...” (Cvetaeva 1994, III: 44).
3. Слова: „Ты меня не любишь больше: / Истина в пяти словах” (Cvetaeva 1994, II: 235).

При этом не обязательно на составляющие должна делиться одна единица – единство верхнего уровня. Так, достаточно сложные отношения четырех человек можно передать малым числом слов. 2 августа 1913 г. Цветаева пишет Елизавете Эфрон:

Посылаю Вам стихи Сереже и карточку Али в Вашем конверте. (Вот к<a>к можно в десяти словах обозначить отношения четырех человек.) (Cvetaeva 1999: 154).

Ср. также двойной пересчет в письме от 18 мая 1926 г. к Дмитрию Шаховскому: „Вот стихи, мой любимый цикл «Проводá», который жалела и не

давала. Не весь, всех стихов 13 (даю 7), а строк 256 (даю 158)” (Cvetaeva 1995, VII: 38).

Отметим здесь детальность параметров, которая может и не совпадать с реальной, но важна и эмоционально окрашена для автора: „При подсчете оказалось 13. Не даю (цикл полностью – Р.В.), очевидно, из-за инстинктивного нежелания чертовой дюжины” (Cvetaeva 1995, VII: 44).

Наиболее естественной сферой для таких операций представляется, конечно, не пространство, а время. 4 мая 1920 г. Цветаева измеряет свое любовное томление в минутах ожидания любимого (в данном случае – Николая Вышеславцева):

Господи, когда я его 1½ дня не вижу, мне кажется – подвиг! [...]  
 [...] Через полных два дня [...] ринусь к нему, чистосердечно веря, что иду по делу. [...]  
 [...] Отбросим 4–5 часов, к<отор>ые сплю, и подсчитаем минуты. 48 час. – 10 = 38 ч. 38  
 x 60 = 2280 [...] Две тысячи двести восемьдесят минут, и каждая как острие! (Cvetaeva  
 2001, II: 123–124).

Тот же прием используется три года спустя в письме к Александру Бахраху от 27 августа 1923 г.: „В сутках – 24 часа, а дней всех прошло 32. 24x32 [...] =768 часов...” (Cvetaeva 1997: 207).

Цветаева не уникальна в этом. Такой же прием мы находим в романе Андрея Белого *Петербург*, а фиксация точного времени и количества (например ступенек) нередко преподносилась как признак акмеизма Анны Ахматовой, ср.: „Я сошла с ума, о мальчик странный, / В среду, в три часа!” (Ahmatova 31). Отметим, что педантичное до болезненности пристрастие к подсчету всего на свете преследовало такую, казалось бы, „легкомысленную” писательницу, как Надежда Тэффи, о чем вспоминала в книге *На берегах Сены* Ирина Одоевцева. Так что дело тут не ограничивается поэтами, прямо причастными математике на университетском уровне (Белый, Хлебников и т. д.). Приведем пример из *Петербурга* Белого (главка *Полоумный в Главе четвертой, в которой ломается линия повествования*):

Сергей Сергееч Лихутин заволновался [...] протекло уже два часа с ухода Софьи Петровны; два часа, то есть сто двадцать минут [...] лицо его омрачилось:  
 – „Семь тысяч двести секундищ, как она убежала: двести тысяч секунд – нет, все конечно!” [...] семь тысяч двести секунд пережил он, как семь тысяч лет; от создания мира до сей поры протекло немногим, ведь, более. И Сергею Сергеичу показалось, что он от создания мира заключен в этот мрак с [...] самопроизвольным мышлением, автономией мозга помимо терзавшей личности (Belyj 193).

Примечательно, что дневниковые подсчеты Цветаевой („48 час. – 10 = 38 ч. 38 x 60 = 2280 [...] Две тысячи двести восемьдесят минут, и каждая, как

острие!») оказывается возможным сопоставить не только с прозой Белого, но и с подсчетами другого поэта – Дениса Майданова. Прочитаем его песню *48 часов*:

48 часов, чтоб остаться вдвоем, запах губ ощутить, сердцем сердца коснуться.  
 48 часов – 200 тысяч секунд, чтоб друг в друга упасть и назад не вернуться.  
 48 часов – это то, что никто, никогда, ни за что не разделит на части.  
 48 часов – это шанс на любовь, это – время понять – что же всё-таки счастье (Majdanov).

При всей своей „безмерности” Цветаева оказывается математически строже Майданова. „200 тысяч секунд” – это скорее 56 часов, чем 48, то есть двое суток и еще целая рабочая смена.

Цветаева оказывается точнее и Игоря Северянина, который в *Балладе X* (1917) писал:

Любовь! каких-нибудь пять букв!  
 Всего две гласных, три согласных!  
 Но сколько в этом слове мук,  
 Чувств вечно-новых и прекрасных! (Severânin II: 309)

Когда Цветаева пишет про имя „Блокъ”, что в нем пять букв, она считает именно буквы, а не звуки; с этой точки зрения в слове „любовь” шесть букв, а звуков как раз пять.

Пример поразительной, но внешне закамуфлированной точности Цветаевой – в ее стихотворении *И поплыл себе – Моисей в корзине!..* (1916):

И поплыл себе – Моисей в корзине! –  
 Через белый свет.  
 Кто же думает о каком-то сыне  
 В восемнадцать лет!  
 [...]  
 Раззолоченной роковой актрисе –  
 Не до тех речей!  
 А той самой ночи – уже пять тысяч  
 И пятьсот ночей.  
 [...]  
 26 август 1916 (Cvetaeva 1994, I: 318)

Речь идет о предполагаемом внебрачном сыне адресата – польского еврея Никодима Плущера-Сарна, который родился „пять тысяч и пятьсот ночей” назад, когда его отцу было „восемнадцать лет”. Делим 5500 на 365 и получаем возраст сына – 15 лет. Следовательно, гипотетический сын родился в 1901 г., а его реальный отец на восемнадцать лет раньше – в 1883 г. И это

действительно так – с точностью до года. Внешне сказочная псевдо-гипербола „пять тысяч и пятьсот ночей” (ср. *Тысяча и одна ночь*) оказывается наиболее точнейшим указанием.

Последнее, на что мы хотели указать, это – пространство архитектоники цветаевских поэтических книг. В одной из первых своих работ на эту тему мы условно разделили книги Цветаевой на две категории: в первой господствует условно „дневниковый” хронологический принцип (ср. *Версты I, После России*), в другой – тематическое деление на разделы (*Вечерний альбом, Психея*) (Vojtechovič 2005). В книгах второй категории бросается в глаза явная пропорциональность разделов, подчиненная не только тематическим, но и математическим правилам организации структурного пространства книги.

Дальнейшее изучение этой темы, новые данные (Lubânnikova) и конструктивная полемика (Gevorkân) привели нас к мысли, что речь не может идти о двух отграниченных друг от друга категориях. Цветаева „выправляет чудо на число”, вносит принципы „ритмической” и иной упорядоченной организации на уровень композиции почти всех своих крупных текстов – поэм, циклов и поэтических книг. Различие состоит только в степени явности применяемого счета. Сознательный или бессознательный отказ от этих принципов скорее исключение, чем правило, скорее минус-прием.

Что же ей дает вся эта „математика”? Цветаева – яркий представитель того полюса поэтического искусства, который тяготеет к иррациональным или сверх-рациональным тенденциям в искусстве (готика, барокко, романтизм, символизм). Как известно, стиль барокко в архитектуре нашел выражение, в частности, в метафоризме: неодушевленные конструкции приобретали „живописные” очертания, растительные формы и т. п. В XVII в. – веке барокко – были широко распространены фигурные стихи, придававшие строфической конструкции некий живописный вид. Дело тут не в самой тяге к „зрительному”, а именно в интермедиальности: в переводе с одного языка искусства на другой. Просчитанность композиции в книгах Цветаевой позволяет автору усиливать ощущение единства, цельности замысла, вписанности разрозненных „осколков” в цельную мозаику, наделенную единым смыслом.

Нам известно 15 книг Цветаевой (не считая рукописных, скорее соотносимых с циклами), и мы попробуем сделать краткий обзор замеченных нами закономерностей в некоторых из них. Первый период „книгостроительства” Цветаевой приходится на 1910–1913 гг. Цветаева подготовила и выпустила три сборника:

1. *Вечерний альбом* (1910)
2. *Волшебный фонарь* (1912)
3. *Из двух книг* (1913)

В первой книге *Вечерний альбом* 111 стихотворений. Первое отделено от других как вступительное (сонет *Встреча*). Остальные поделены на три раздела. Названия разделов вынесены на титульный лист и при чтении подряд образуют строку 3-стопного дактиля: *Детство. – Любовь. – Только тени*. Все тексты пронумерованы, что отражено в содержании, и образуют значимые пропорции: 35 – 35 – 40 текстов. Значима сама „округленность” чисел, подчеркивающая их „правильность”. Значимо взаимное „отражение” пропорций первых двух разделов и их кратность числу 7 (более того, в сумме они дают число 70). Наконец, значимо противопоставление первых двух позитивно окрашенных разделов последнему, ассоциирующемуся с эпитетом „вечерний” в названии книги и с ритуальными 40 днями поминания души умершего.

Символически книга описывает жизненный цикл, который проецируется на последовательность: утро (детство) – день (любовь) – вечер (тени). Троичность деления иконически отражается и в общем числе текстов – 111, и в основной драматической коллизии книги: лейтмотиве любви „второе”, и тематической периодичности: на протяжении всей книги заметные тематические сдвиги происходят после каждого третьего текста (возможно, влияние композиционных принципов Бальмонта и „трилистников” Анненского). Таким образом, композиция моделирует пространственно-временные образы жизненного пути, солнечного пути, тройственных отношений и отчасти двоемирия. Есть и мелкие параллели, такие как помещение стихотворения *Людвик XVII* под номером XVII (Vojtechovič 2012a).

В композиции своей второй книги *Вошебный фонарь* Цветаева попыталась в какой-то степени спародировать структуру первой книги, сознательно имитируя „инфантильное” отношение к ее построению. Она не забывает отметить, что это „вторая книга стихов”, и как бы проецирует ее на первую. Но некоторые элементы сознательно опускает. Так, названия трех разделов не вынесены на титульную страницу, хотя и здесь они образуют строку дактиля, на этот раз 4-стопного (*Деточки, Дети растут, Не на радость*); в обоих случаях эти моностихи складываются в осмысленные меланхолические высказывания:

<Дети, любовь – только тени>;

<Деточки, дети растут не на радость>.

Но во втором случае ощущается возможность иронии, пародийной отсылки к критикам первой книги, а именно к Брюсову.

Тексты второй книги не пронумерованы, и пропорции частей демонстративно нарушены. Это видно и невооруженным глазом, но легко подтверждается счетом. Ср.:

Книга I: 1 – 35 – 35 – 40.

Книга II: 1 – 34 – 16 – 67.



Самое удивительное, однако, заключается в том, что эти числа не произвольны, что видно из сравнения схожих частей – *Детство* и *Деточки*. Здесь использован принцип нарушения на одну единицу („минус один”), о котором мы говорили выше. Отталкиваясь от числа 35, Цветаева повторяет его уже не дважды, а трижды, но с помощью трансформаций:

I часть:  $35 - 1 = 34$ ,

II часть: половина  $34 - 1 = 16$ ,

III часть: дважды  $34 - 1 = 67$ .

То есть она просто разбивает пополам и удваивает исходное число, каждый раз вычитая единицу. При такой сильной диспропорции она не может тематически корректно распределить материал. Многие тексты, которые смотрелись бы естественно во второй части *Дети растут* (в основном про подростковую любовь), там не помещаются. Это подчеркивается и диффузией названий первых двух частей. Принцип хаотической мешанины слайдов „волшебного фонаря” – эпатажный жест в сторону критики, недооценившей первую книгу. Если группировка текстов в *Вечернем альбоме* подчинялась неявно выраженному принципу „трилистника” (а неполные „клаузулы” в конце первых двух частей тематически предвосхищали следующий раздел), то в *Волшебном фонаре* периодичность тематического ритма не выдерживается.

В целом композиция книги, как мы уже отмечали, носит автопародийный, но ироничный в своей автопародийности, эпатажный характер. Соответственно, те же пространственные черты моделируются и „архитектурой” второй книги, только в сознательно искаженном, гротескном виде, с явным перекосом в тематике в сторону „детства” (за избыток которого и была раскритикована первая книга). Это выразилось и в трехкратном использовании завуалированного числа 35, воспроизведенном (с поправкой на искажения) 3,5 раза (Vojtechovič 2013).

После язвительной рецензии Брюсова на второй сборник, подводящий как бы неутешительный итог цветаевским выступлениям в целом, Цветаева выпустила сборник избранного – *Из двух книг* (1913). Здесь она уже отказалась от трехчастной структуры, но вернулась к некоторым принципам построения первой книги. Во-первых, она взяла из каждой книги долю, кратную числу пять – 15 и 25 текстов (больше из второй книги, которую критика приняла хуже). Во-вторых, она собрала из них группу в 40 стихотворений – как в финальном разделе первой книги (*Только тени*). В-третьих, она тематически сгруппировала тексты книги скрытыми „трилистниками”. Траурная символика числа 40 была подчеркнута и авторским „замогильным” по тону прозаическим вступлением („[...] все мы будем в земле [...] мне хочется крикнуть всем еще живым [...]”), стилистически напоминающим стихотворение в прозе (аналог вводным стихотворениям первых двух книг).

Но сказался и опыт работы над второй книгой: к 40 текстам, действительно, взятым „из двух книг”, Цветаева добавила одно новое, персонально посвященное Брюсову. Эта легкая асимметрия скрадывала избыточную расщудочность композиции, оставляя ее как бы для внутреннего употребления. Кроме того, новое стихотворение скрыто доводило число компонентов книги до трех (новым было вступление и посвящение Брюсову). Составляя книгу подобным образом, Цветаева акцентировала „минорную”, „вечернюю” составляющую своего творчества, в то время как отбор текстов еще больше „инфантилизировал” образ автора, поскольку в книгу вообще не попала любовная тема. Будучи уже не только женой, но и матерью, и теткой, Цветаева описывала только „сказочное” детство – свое, сестры и мужа.

После этого следует большой (восьмилетний) перерыв, и когда Цветаева возвращается к публикациям книг в начале НЭПа, она возвращается и к старым приемам, но делает это еще более изощренно. Мы опустим обзор книги *Юношеские стихи*, скомпонованной в 1920 г., но так и не появившейся. Не вышли из печати также *Лебединый стан* (1921) и *Версты. II* (1922). Скажем только об одной неопубликованной книге – *Современникам* (1921), явно несущей на себе черты первой „трилогии” Цветаевой.

Книга составлена из трех частей. Теперь это не большие части, а циклы, но их отбор, порядок и пропорции значимы. Во-первых, адресаты выстроены по алфавиту: Ахматова – Блок – Волконский. Во-вторых, мужская и женская часть номинально симметричны: Ахматова – 12 стихотворений; Блок и Волконский – 12 стихотворений в сумме. В-третьих, Волконский, относившийся к „третьему полу”, логично замыкает триаду. Символично и число стихотворений его цикла – 7 (в других изданиях это цикл *Ученик*). Но число 5 в цикле стихов к Блоку тоже имеет определенное значение. Пяти были кратны доли, которыми она оперировала в ранних книгах. Число 5 ассоциировалось для Цветаевой с понятием „пяти чувств”, символизирующих земное бытие; но Христос (на которого проецируется Блок) страдает от земного бытия, поэтому „пять чувств” отсылают и к пяти ранам распятого Христа. Однако венцом всей этой символической постройке становится 13-е нумерованное стихотворение, которое Цветаева добавляет к ахматовскому циклу, превращая дюжину в „чертову”. Так подчеркивается и „частица черта” в образе Ахматовой, и некоторый перевес в пользу женского начала, и поэтическое „+1”, а общее число текстов скрыто доводится до 25 – более „круглого” в понимании Цветаевой (к тому же это 5x5) (Vojtechovič 2013: 184–185).

Не менее удивительно, но более изощренно и завуалированно построена книга *Версты* (1921). Она разделена на две части (не на два цикла!), которые охватывают один и тот же хронологический период в **четыре** года: с 1917 по 1920 г. В каждой из частей нумерованные и незаглавленные тексты идут

хронологически правильно, но при этом изображают как бы собственный мир. С одной стороны, это два параллельных бытия, с другой – вторая часть символически продолжает первую: первая часть – „земная”, вторая – „небесная”. Первая кончается смертью лирической героини, вторая начинается очной ставкой с Богом. Более того, здесь есть свой тематический ритм, но это уже ритм не „трилистников”, а скорее „четырёхлистников”. При этом число текстов первой части –  $4 \times 4$ , то есть 16, а второй –  $4 \times 4 + 3$ . То есть имеется клаузула или кода длительностью в три стихотворения. Если мы посмотрим на нее тематически, то она окажется как бы „третьей частью”, невидимой и синтетической, поскольку смешивает основные мотивы обеих частей. Это подчеркивается и мотивом „двух зорь”: *Знаю, умру на заре! На которой из двух...* Таким образом, скрытая композиция книги:  $16 + 16 + 3$ . При этом и в первом „четырёхлистнике” второй части можно выделить скрытый „трилистник” (№№ 17, 18, 19): первые три стихотворения описывают три встречи возродившейся героини с Богом (аллюзия на три лица Троицы). Подчеркивание числа 4 очевидно отсылает к земному бытию как „крестному пути”, а деление на две части – к концепту двоемирия.

Заметим, попутно, что четырехчастность – это типичная четырехдольность временного круга – циферблата, календарного года, дня, часа, минуты. Для Цветаевой, по-видимому, в этом было и своеобразное „закливание” 4 минувших лет (1917–1920) как окончательно завершенного периода, к которому нет возврата, ведь он закончился смертью дочери. Мучительные „версты” испытаний остались позади: должна наступить новая, совершенно иная жизнь. И три финальных „лишних” стихотворения как бы выводили героиню из этого замкнутого круга.

Сборник *Версты. Стихи. Вып. I* (1922) создавался на год позже. Он гораздо больше по объему и внешне не несет примет расчисленной композиции. Но если присмотреться к расположению в нем четырех циклов (стихи к Москве, к Блоку, к Ахматовой и *Даниил* – скрытое посвящение Плущеру-Сарна), к объему этих циклов и промежутков между ними, становится очевидно, что Цветаева сознательно разбила текст на семь частей и сделала большинство пропорций в книге кратными семи (важна также троичность и число девять). Пространство, которое она таким образом моделировала, как нам представляется, должно было как-то ассоциироваться с „семью холмами” Москвы как одного из воплощений вечного „Града”. Заметим также, что четыре цикла не только отсылают к символике „креста”, но и содержат в себе в скрытом виде идею скрытой четверки персонажей: Москва – метонимия самой Цветаевой, остальные – ее „современники”, как в одноименной книге (ср. также стихотворение *Два в квадрате* в *Вечернем альбоме*). При этом два женских персонажа уравниваются

двумя мужскими, но Блок и Ахматова присутствуют явно, а Цветаева и Плутцер-Сарна – завуалированно.

Книга *Разлука* (1922) – миниатюрное издание, построенное из одноименного цикла и поэмы *На красном коне*. В принципе, даже на таком ограниченном пространстве Цветаева умудряется выдержать свои основные правила композиции. Обращенная к бессмертному Гению поэма оказывается девятым текстом и содержит 9 частей. Такая зацикленность на числе девять почти наверняка отсылает к символическим „девяткам” Данте и фрактальным принципам построения его главной поэмы. Как в *Разлуке*, так и в *На красном коне* отчетливо выражено стремление героини попасть в мир иной.

Книга *Стихи к Блоку* (1922) объединяет почти все стихотворения Цветаевой, обращенные к старшему поэту, за исключением цикла *Вифлеем*, и состоит из 21 стихотворения. Думается, причина ограничений была не забывчивость, а желание, чтобы композиция была кратна трем (Троица) и семи (ассоциации: семь дней творения, семь небес, радуга, лира и т. п.). Внешне она двухчастна (*Стихи к Блоку 1916–1921 г.*; *Подруга*), но первый раздел разбит на две части, образуя нисходящую градацию:

9 – 7 – 5 стихотворений.

Последняя ярчайшая декларация „нумерологии” Цветаевой – сборник *Психея. Романтика* (1923), состоящий из 12 частей, циклов, поэмы *На красном коне* и подборки стихов дочери, имеющей одноименное с книгой название *Психея*. Разделы не нумерованы, тексты не только не нумерованы, но и не представлены в *Перечне*, замыкающем книгу. Однако Цветаева сочла нужным указать количество стихотворений в каждом разделе.

Первые три имели одинаковое число 11. Они очевидно составляли группу, в сумме образующую 33 стихотворения (как в дебютных книгах Валерия Брюсова и Сергея Есенина). Очевидно, что и остальная часть книги тематически распадается на группы по 3 части, а их суммарный объем значим: 12 – 24 – 36 единиц (в случае с поэмой число частей – 9 – завуалированный элемент; в современных изданиях графическое членение поэмы часто игнорируется, хотя ее 9-частность сохранялась Цветаевой во всех редакциях). Тематическая последовательность групп определяется такими дифференциальными признаками, как референциальный хронотоп, гендер и род деятельности:

Первая триада: женский пол, древняя Греция, поэзия.

Вторая триада: мужской пол, древняя Палестина, пророчество.

Третья триада: мужчины и женщины, романтическая Европа, страсть.

Четвертая триада: вне пола, вечность, духовное восхождение.

Очевидно, что так описывался путь души – Психеи, с которой ассоциировалась 11-летняя дочь Ариадна. Со стихов к ней книга начиналась, ее стихами она заканчивалась.

Сложная структура сборника *Ремесло* (1923) нами еще удовлетворительно не проанализирована, но, как показал анализ Татьяны Геворкян, книга *После России* (1928) также несет на себе все признаки названных приемов, несмотря на внешне хронологический характер построения (Gevorkân). В случае с так называемым *Сборником 40-го года* мы подобных выкладок сделать не можем, и не исключено, что здесь Цветаева, наконец, освободилась от „дурацкого занятия” – подсчитывания. Настораживает, однако, то, что при составлении книги она взяла из последнего сборника *После России* ровно 100 стихотворений. Была ли в этом какая-то наполеоновская бравада („сто дней”), нам пока неясно.

Очевидно только одно: ни в одном из случаев подсчитыванием работа над композицией никогда не ограничивалась. Более того, сами эти пропорции только уточнялись Цветаевой, а не задавались изначально. То есть речь никогда не шла о том, чтобы написать какое-то заранее определенное число стихотворений. Но Цветаева могла что-то не включить, переставить, разбить на составляющие части или объединить (например, в *Стихах к дочери* 11 стихотворений, обозначенных в перечне, условны, потому что один из текстов является мини-циклом). Видимо, составление книги напоминало для нее своеобразное „раскладывание пасьянса”, своего рода гадание с неопределенным итоговым результатом.

Так же, как в стихах Цветаевой отнюдь не размер диктовал содержание, так и в книгах ее не числовые пропорции его определяли; но определенная корреляция устанавливалась и в том и в другом случае. Своего рода „выправление чуда на число” и в обратную сторону происходило, и во многом определяло цветаевское мышление. Это, в частности, видно на таком примере, как поэма *Попытка комнаты* (1926). Вся поэма построена на воображаемом усилии представить шестигранную коробку помещения для свидания. Попытка, конечно, была изначально обречена на неудачу, хотя бы потому, что в идеальной „комнате” для свидания поэтов должно быть семь граней.

### Библиография

- Ahmatoва, Anna. *Stihotvoreniâ i poëmy*. Leningrad, Sovetskij pisatel', 1976.  
Bahtin, Mihail. *Èpos i roman*. Sankt-Peterburg, Azbuka, 2000.  
Bal'mont, Konstantin. *Sobranie sočinenij: v 7 t*. Moskva, Knižnyj Klub Knirovek, 2010.  
Belyj, Andrej. *Peterburg: Roman v vos'mi glavah s prologom i èpilogom*. Leningrad, Nauka. Leningradskoe otdelenie, 1981.  
Brodskij, Iosif. *Sočineniâ Iosifa Brodskogo v 7 t*. T. V. Sankt-Peterburg, Puškinskij fond, 2001.  
Cvetaeva, Marina. *Neizdannoe. Sem'â: istoriâ v pis'mah*. Sost. i komment. Elena Korkina. Moskva, Dom-muzej M.I. Cvetaevoj–Èllis Lak, 1999.

- Cvetaeva, Marina. *Neizdannoe. Svodnye tetradi*. Podgot. teksta, predisl. i primeč. Elena Korkina, Irina Ševelenko. Moskva, Èllis Lak, 1997.
- Cvetaeva, Marina. *Neizdannoe. Zapisnye knižki v 2 t.* Sost., podgot. teksta, predisl. i primeč. Elena Korkina, Marina Krutikova. Moskva, Èllis Lak, 2000–2001.
- Cvetaeva, Marina. *Sobranie sočinenij v 7 t.* Red. Lev Mnuhin. Moskva, Èllis Lak, 1994–1995.
- Cvetaeva, Marina. *Spasibo za dolguú pamât' lûbvi...: Pis'ma Mariny Cvetaevoj k Anne Teskovej. 1922–1939.* Predisl., publ. pisem i primeč. Galina B. Vanečkova. Moskva, Russkij put', 2009.
- Cvetaeva, Marina, Boris Pasternak. *Duši načinaút videt': Pis'ma 1922–1936 godov.* Podg. Elena Korkina, Irina Ševelenko. Moskva, Vagrius, 2004.
- Gasparov, Mihail. *Izbrannye trudy*. T. I: *O poètah*. Moskva, Ázyki slavânskikh kul'tur, 1997.
- Gevorkân, Tat'âna. „Èše raz o knige Mariny Cvetaevoj «Posle Rossii»”. *Voprosy literatury*, 1, 2012.
- Kvint Goracij Flakk (*Quintus Horatius Flaccus*). *Sobranie sočinenij*. Sankt-Peterburg, Biografičeskij institut, Studia biografika, 1993.
- Lotman, Ūrij. *Stat'i po tipologii kul'tury: Materialy k kursu teorii literatury. Vyp. 1.* Tartu, Tartu Riiklik Ūlikool, 1970.
- Lotman, Ūrij. *Vnutri myslâših mirov. Čelovek – tekst – semiosfera – istoriâ*. Moskva, Ázyki russkoj kul'tury, 1996.
- Lubânnikova, Ekaterina. „O neizdannoj knige M.I. Cvetaevoj «Sovremennikam» (Moskva, 1921)”. *Stihiâ i razum v žizni i tvorčestve Mariny Cvetaevoj: XII Meždunarodnaâ naučno-tematičeskaâ konferenciâ (9–11 oktâbrâ 2004 g.)*. *Sbornik dokladov*. Red. Irina Belâkova. Moskva, Dom-muzej M.I. Cvetaevoj, 2005.
- Majdanov, Denis. *Tekst pesni (slova) Denis Majdanov – 48 časov*. Web. 06.04.2021. [https:// www.g15.ru/maidanov-denis-48-chasov.html](https://www.g15.ru/maidanov-denis-48-chasov.html).
- Severânin, Igor'. *Sočineniâ v 5 t.* T. 2. Sankt-Peterburg, Logos, 1995.
- Solov'ev, Vladimir. *Stihotvoreniâ i šutočnye p'esy*. Leningrad, Sovetskij pisatel', 1974.
- Vojtehovič, Roman. „Cvetaeva i matematika”. „*Esli duša rodilas' krylatoj...*” *Voprosy cvetaevskogo muzevedeniâ. Osobennosti vospriâtiâ tvorčestva M. Cvetaevoj sovremennymi čitatelâmi i učenyimi. Metodičeskie aspekty izučeniâ tvorčestva Poèta v školah i vuzah. Materialy VII Meždunarodnyh Cvetaevskih čtenij v Elabuge*. Red. Gul'zada Rudenko (gl. redaktor), Anatolij Razživin, Aleksandr Degot'kov, Natal'â Berestova, Liliâ Sagirova. Elabuga, Pečatnyj Dvor, 2015.
- Vojtehovič, Roman. „Kompoziciâ «Večernego al'boma» Cvetaevoj”. *1910 – god vstupleniâ Mariny Cvetaevoj v literaturu. XVI Meždunarodnaâ naučno-tematičeskaâ konferenciâ (8–10 oktâbrâ 2010): Sbornik dokladov*. Red. Irina Belâkova. Moskva, Dom-muzej M.I. Cvetaevoj, 2012a.
- Vojtehovič, Roman. „Stihiâ i čislo v kompozicii cvetaevskih sbornikov”. *Stihiâ i razum v žizni i tvorčestve Mariny Cvetaevoj: XII Meždunarodnaâ naučno-tematičeskaâ konferenciâ (Moskva, 9–11 oktâbrâ 2004 goda)*. Red. Irina Belâkova. Moskva, Dom-muzej M.I. Cvetaevoj, 2005.
- Vojtehovič, Roman. „Tekst stihotvoreniâ v tekste knigi: kompoziciâ sbornika Mariny Cvetaevoj «Volšebnyj fonar'» (1912)”. *Text within Text – Culture within Culture. Russian Literature (19th Century) in Contexts of Cultural Dynamics Tekst v tekste – Kul'tura v kul'ture. Russkaâ literatura (19 vek) v kontekstah dinamiki kul'tury*. Red. Peteer Torop, Katalin Kroó. Budapest–Tartu, L'Harmattan. 2013.
- Vojtehovič, Roman. „Verhnee «do»: Gradaciâ v poèzii Cvetaevoj”. *(Ne)muzykal'noe prinošenie, ili allegro affettuoso. Sbornik statej k 65-letiu Borisa Aronoviča Kaca*. Red. Aleksandr Dolinin. Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2012.
- Vojtehovič, Roman. „«Zoom» v matematičeskoj ritorike Cvetaevoj”. *Podrobnosti slovesnosti: sbornik statej k ūbileú Lûdmily Vladimirovny Zubovoj*. Red. Dar'â Suhova. Sankt-Peterburg, Svoe Izdatel'stvo, 2016.

- 
- Zabolockij, Nikoláj. „*Ogon', mercaûšij v sosude...*”: *Stihotvoreníá i poèmy. Perevody. Pis'ma i stat'i. Žizneopisanie. Vospominaniá sovremennikov. Analiz tvorčestva*. Red. Nikita Zabolockij. Moskva, Pedagogika-Press, 1995.
- Zelinskij, Faddej. „*Antičnaâ Lenora: očerk*”. *Vestnik Evropy*. T. 2, Kn. 3, 1906.
- Zubova, Lûdmila. „*«Mesto pusto» v poèzii Mariny Cvetaevoj*”. *Literary Tradition and Practice in Russian Culture: Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman*. Red. Valentina Polukhina, Joe Andrew, Robert Reid. Amsterdam, Rodopi, 1993.