

Кулешова Т.В.

## СИМВОЛИКА ГРАНИЦЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ

В научных исследованиях творчества М.И. Цветаевой неоднократно анализировалось своеобразие лирического сюжета о преодолении поэтом земного притяжения и его устремлении в небо-абсолют (работы С.Ельницкой, Л.Зубовой, Е.Коркиной и проч.). Смысловое наполнение многих образов-символов определяется их способностью занимать промежуточное положение между небом и землей, «быть дорогой в небо» [2, с.42]. Выстраивая свою поэтическую вселенную согласно законам мироздания, Марина Цветаева отражает архетипический вертикально-горизонтальный принцип членения (освоения) мира системой общеупотребительных символов и универсальных архетипов (*Гора, Лестница, Дом, Город*, архетип *Мирового Древа*), в которых в определенные периоды творчества актуализированы разные пучки значений и смыслов, иногда выходящие за рамки общепринятых. Особое значение в ее творчестве приобретают символы границы – *сон, мост, всадник*. Границе свойственна двойственность, амбивалентность функций: она выступает столь же разъединяющим началом, сколь и связующим. В связи с двойственной природой поэта, как ее постулирует Цветаева, роль границы между земным и над-земным в поэте приобретает повышенный символизм. Цель этой статьи – рассмотреть влияние символов границы на представления поэта о творческой личности.

Если обратиться к одной из первых границ человека с окружающим миром, то необходимо проанализировать такую «натуральную» и вместе с тем глубоко символическую границу как человеческое тело, тем более что в свете традиционной цветаевской оппозиции *тело/душа* в лирике поэта это понятие несет важную смысловую нагрузку. М.А. Новикова и И.Н. Шама среди главных зон контакта выделяют следующие: «... глаза (контакт – взгляд), уши (контакт – слух), нос (контакт – запах), рот (контакт – еда и питье, поцелуй и его символические эквиваленты; дыхание, речь) и прочие» [4, с.67]. Таким образом, выделяются следующие основные чувства, сигнализирующие о контакте с иномирием: зрение, слух, обоняние, вкус. В тетради 1931 года Цветаева отметит: «... мои чувства во сне прозревают (*Т.К. – не следует забывать, что состояние сна – состояние пограничное, сон – контакт с иномирием*), в жизни все они, кроме слуха, бесконечно притуплены, как сквозь вату, целую гору ваты. Так, могу долго держать горящий уголь, а держа бисеринку – ничего не чувствую, и запах чувствую только страшно-сильный, непереносимый для других, точно ноздри заткнуты. О глазах говорить нечего – сплошной туман и сияние всех близоруких... Вкус? Никогда его не проверяла, тоже, наверное, третьесортный. Впрочем то же что с руками – не обжигаясь: пью и ем огонь. (Небо – вторые руки). Но слух, слух, слух. Слух не прощающий ничего» [10, с.38].

Как видим, в полной мере поэту доступен лишь слух, то есть полноценное восприятие Голоса, и этому Голосу не простится никакая фальшь. Тело не докучает ему, не соблазняет привычными соблазнами, тело – «одежда», «пещера / Голоса», который для Поэта – главный соблазн.

Если применительно к телу рассматривать вертикальную систему границ, то зонами контакта будут выступать темя головы (или цветаевский «лоб») и подошвы ног. Однако и тут поэт по-своему маркирует эти контактные зоны. Традиционно высокие прически или головные уборы указывали на весомый статус их обладателя или близость к «верхнему», священному пространству, выполняя пограничную функцию, функцию контакта [4, с.72]. В цветаевском творчестве такое значение приобретают образы головы и лба: «Мой лоб рассекает – тучи!», «Не лоб – в небеса запрокинутый купол», «Фронтоном чувствовала лоб», «лбом обозревая дали», «я лбом встречаю бури». Как видим, семантика контакта лба с небом подчеркивается его сравнением с куполом храма (тем самым указывается на покровительство поэту высшей силы), а также обыгрывается во взаимосвязи с образом горы («взлюбье горь»). Негативное значение символа *дом (город)* нивелируется его пограничным, крайним положением, при помощи образа лба указанный символ приобретает новую оценку: «в просторы – лбом / Города крайний дом». Небесная стихия воспринимается ею как «горный лагерь лбов».

Символика обуви, подошв, пят в традиционной культуре прямо противоположна, т.к. указывает на возможность контакта с чужим, нижним пространством. Обувь выполняет защитную функцию, ограждая человека от непосредственного взаимодействия с землей, с чуждой зоной. Т.е. обувь, по верному замечанию авторов работы «Символика в художественном тексте», «не столько контактер, сколько препятствие для контакта» [4, с.72].

В цветаевском творчестве пята отталкивается от земли, но чувство земли под ногами прославляется поэтом, потому что именно путь по земле приводит Цветаеву на гору, в небо: «Памятью и Рассудком помню, что есть другая жизнь – горячая, где жарко. Сердцем – нет: оно всецело на службе моих горных подъемов (т.е. ног, и легких, и лба)» [10, с.115].

В «Оде пешему ходу» прославляется «братство пешехожих ступней, ... обивающих мощно лишь природы – порог, дерзко попранный веком». Тут Марина Ивановна подчеркнута не принимает урбанизированные реалии современной жизни, противопоставляя ей жизнь в согласии с природой как высшим гармоничным началом: «Сыне! Господа бойся, ноги давшего – бресть», «Дармоедством пресытись с шины – спешитя внук. Пешеходы! Держитесь – ног, как праотцы – рук». Как видим, «неступившие подошвы» негативно оцениваются поэтом, контакт человека с земной твердью запрограммирован свыше, «зелень земли» ударяет и в ноги, и в голову, опьяняя героиню поэмы «Автобус» весенней силой природы, в то время как после смерти всех ожидает иной путь: «Всем нам на «тем свету» / С пустою срывать пята / Тяготенную».

Кроме того, в цветаевских стихах существует и образ плясуна с ногой крылатой: «Долг плясуна – не дронуть вдоль каната, Долг плясуна – забыть, что знал когда-то – Иное вещество, Чем воздух – под ногой своей крылатой!» Образ плясуна тут выступает символом поэта: «Он – как и ты – глашатай Господа своего».

И все же, говоря о теле человека как о главной границе и контактере с окружающим миром, нельзя не упомянуть о способах такого контакта в творчестве поэта. Растворение в окружающем мире, его почти физиологическое усвоение представлены в стихах Цветаевой с помощью образов *раковины, пещеры, расщелины*: «ладони

...раковинные», «раковиною тебя объемлю», «взяла бы в пещеру утробы», «как в расщелину ледяную – в грудь». Еще одним медиативным состоянием выступает одухотворенность плоти, когда тело поэта проникнуто энергией духа. В этом случае физическое тело человека наделяется крылатостью: «плечи сутулые гнулись от крыл». Помимо приведенных способов контакта с иномирием в цветаевском творчестве присутствует мотив отчуждения от собственного тела. Высвобождение творческой, духовной сущности возможно вследствие перехода в инобытие – в смерть или в сон (бессонницу).

В цикле «Дочь Иаира» поэтесса повествует о дочери царя, воскрешенной Христом. Цветаева делает акцент на то, что возвращение в земную жизнь из мира иного совершается против воли героини: на ней запечатлен «загар Вечности», между ней и земным миром, земным возлюбленным стоит «посмертная сквозь». В книге И. Шевеленко, где представлен анализ данного цикла, высказано верное замечание о том, что разорванность между внеисторическим миром духовного бытия и земным пространством физического существования – это ключевой конфликт судьбы поэта. Исследовательница отмечает: «В то же время творчество, т.е. акт подчинения поэта ведущей его силе, уже само по себе является актом освобождения от земли, и поэтому каждый возврат из «творчества» в «жизнь» – это возврат из одного мира в другой» [13, с.235]. Любопытно, что в указанном тексте появляется образ занавеса («Но между любовником и ею – как занавес Посмертная сквозь»), который в 1923 г. будет прямо соотнесен с поэтом и творчеством («Нет у тайны у занавеса от сцены: Сцена – ты, занавес – я. <...> Нет у тайны у занавеса – от зала. Зала – жизнь, занавес – я»). Состояние занавеса, состояние поэта есть состояние *промежутка*. Его же переживает цветаевская Эвридика, находящаяся между жизнью и инобытием, между равнодушным покоем и чувством к возлюбленному, который спустился в Аид.

Еще одним состоянием, в котором облегчен контакт с иномирием, является состояние сна. Символ *сна* в творчестве М.Цветаевой вызывал интерес у многих исследователей: мотив сна в цикле «Лебединый стан» анализировала Е.Л. Кудрявцева, сны гаммельнцев в поэме «Крысолов» рассматривала Н.О. Осипова, цикл «Сон» вызвал интерес Е. Айзенштейн, И. Ничипоров, анализируя пространственно-временную реальность «Блоковского цикла», отмечал важность состояния на грани сна и бодрствования; к теме сна обращалась Е.Б. Коркина и Лили Фейлер. Сама Марина Ивановна говорила о двух возможностях «биографии человека: по снам, которые он видит сам, и по снам, которые о нем видят другие». В письме Б. Пастернаку от 19 ноября 1922 г. она пишет: «Мой любимый вид общения – потусторонний: сон: видеть во сне» [11, с.225]. Сон сводит разрозненности, это разновидность духовной связи («...я молно: «О пошли ему, Боже, Сон про меня!»). Во сне нет антиномий, решены все оппозиции и противоречия. «Взаимный сон» поэмы «С моря» – начало стихийное («Огонь, а не дымно») и не земное, потому что указывается на полное отсутствие тела, принадлежащее вечности, где категория тела не предусмотрена. В статье «Поэты с историей и поэты без истории» искусство сравнивается ею с управляемым сновидением, а природа сна и творчества оказывается сходной. Именно поэтому во многих записях важность сна и творчества уравнивается: «Две страсти: постель (видеть сны) – и письменный стол (записывать их) – или: письменный стол (видеть сны) – и постель (осуществлять их, спящей)» [9, с.106].

Именно во сне поэт равен Поэту в себе, именно во сне он провидит вечные истины: «О мир, пойми! Певцом – во сне – открыты // Закон звезды и формула цветка». По мысли Цветаевой, все поэты «схожи – способностью к сновидениям; несхожи – самими сновидениями» [11, с.398], собственно говоря, само творчество – «есть состояние наваждения» и «состояние сновидения». В цветаевском творчестве можно найти и образ «вечного сна», смерти, однако сама поэтесса считала, что смерти не существует, дух ей не подвержен: «Смерть, наверное, такой же океан, как жизнь. Говорю ересь, ибо смерти – нет» [8, с.440], – поэтому состояние сна для нее – состояние промежуточное, пограничное, но не между жизнью и смертью, а между земным существованием и инобытием. Во сне героиня обретает свое истинное место: «Спать! Потолок как короб // Снять! Синевой запить!»

Ступенью жизни в невидимом представлял сон и П. Флоренский: сон «восторгает душу в невидимое и дает даже самым нечутким из нас предощущение, что есть и иное, кроме того, что мы склонны считать единственной жизнью» [7, с.95]. Сон может быть ложным, земным, не соответствующим самой природе сна в понимании М.Цветаевой:

А ну-ка, Морфей,  
Что – гаммельнцам грезится  
Безгрешным, - а ну?  
- Востры – да не дюже!  
Муж видит жену,  
Жена видит мужа...

Таковы сны жителей Гаммельна, когда речь идет не о высшей одухотворенности, высшей форме общения в совместном сне, а лишь об земных желаниях, страстях и мечтах.

Сон в цветаевском наследии представлен как способ самопознания, она чрезвычайно серьезно относилась к своим снам, фиксировала их, практически не редактируя. В это время на пике популярности были работы З. Фрейда по введению в психоанализ о толковании сновидений. М. Цветаева была знакома с психоанализом, доказательством этого служит ремарка в письме к А. Берг, у которой она забыла тетрадь: «Фрейд говорит, что забывающий вещь у другого забывает ее для того, чтобы не совсем уйти. в такой забывчивости – прежде всего – доверие» [12, с.543]. Не случайно сон наделяется «хищностью следователя и сыщика», перетряхивающего все тайны, все поступки, невозможные в реальной жизни: «Есть вещи, которые можно только во сне. Те же – в стихах. Некая зашифрованность сна и стиха, вернее: обнаженность сна = зашифрованности стиха. Что-то от семи покрывал, внезапно сорванных» [10, с.330]: «Вскрыта! ни щелки в райке, под куполом, // Где бы укрыться от вещей глаз // Собственных. Духовником подкупленным // Все мои тайны – сон перетряс!»

Символ *сон* в цветаевском творчестве тесно связан с образом полета или падения (спуска): «Знали бы, как на перинах лежачи // Преображаешься и паришь!», «Врылась, забылась – и вот как с тысяче- // фунтовой лестницы без перил».

В работе Л.В. Тышковой, посвященной изучению мифологизма М.И. Цветаевой, сделано замечание об отсутствии в ее стихах понятия «сонный»: «Восхищенной и восхищённой, // Сны видящей средь бела дня, // Все спящей видели меня, // Никто меня не видел сонной...». Сонная – «выражение состояния между бодрствованием и сном, ни жизнь-ни смерть – середина, которую не приемлет цветаевская поэтика контрастов» [6,с.38]. Думается, тут правильнее говорить о том, что поэт выбирает не «сонность» (дрему), а бессонницу. Ведь именно бессонница выступает в ее стихах еще одним способом пограничного состояния. Если в спящего иномирие вторгается и захватывает независимо от воли, то бессонница – особое состояние ослабления телесного в человеке, а потому она дает ясность и чистоту чувств. Бессонница ведет к телесному небытию, она (как и сон) ввергает в состояние безвременья, межвременья – некий сакральный промежуток выхода в иномирие, вследствие бессонницы истончается телесная оболочка, «дух от плоти косной берет развод»: «После бессонной ночи слабеет тело, // Милым становится и не своим, - ничьим, // В медленных жилах еще занывают стрелы, // И улыбаешься людям, как серафим», «Ах, нынче ветру до зари – дуть // Сквозь стенки тонкие груди – в грудь».

Еще одним символом границы в цветаевском творчестве выступает *мост*. В культурной традиции человечества *мост* мыслится символом соединения разрозненного, разведенного, символом объединения планов существования. Символика моста восходит к идее соединения неба и земли мостом *радуги*. В цветаевском творчестве образ моста встречается неоднократно и служит символом перехода в иную реальность или иное состояние. Мост разделяет *свое* и *чужое* пространство (как по горизонтали, так и по вертикали). Так, в поэме «Крысолов» «музыкант в зеленом, с дудочкой», пришедший из иного мира, из мира, непонятного жителям Гаммельна, и впервые появившийся у городской заставы (т.е. у *края* города, где всегда начинается контакт с иномирием), уводит детей из города именно через мост. Тем самым подчеркивается окончательность разрыва с «ложным городом»: «- Переезд! – // Не жалеите насиженных мест! // Через мост!».

В «Поэме Конца» мост – «прозрения промежуток», место *между* Городом и Горой, место, где возможно существование героев вне конфликта между жизнью-домом и жизнью-горой:

Мост, ты – как страсть:  
Условность: сплошное между.  
<...>  
Ни до, ни по  
Прозрения промежуток.

Значением и символикой моста в цветаевском творчестве наделяется человек. С этой стороны показательное стихотворение «Но тесна вдвоем даже радость утр...»: именно Адам, первый человек, в нем «В горный лагерь лбов / ... и мост и взрыв». Человек как мост близок символике радуги, соединяющей небо и землю – в цветаевской картине мира это мост от «начальных глин» телесного:

Оттолкнувшись лбом  
И подавшись внутрь,  
(Ибо странник – Дух,  
И идет один),  
До начальных глин  
Потупляя слух –

до неизведанных высот духа: «Лбы стариков. – Победа Верха – Триумфальный вход (свод) в Смерть (Бессмертье)» [10,с.48]. И путь, который следует пройти по такому мосту – путь самопознания, осуществляемый в полном одиночестве: «Ты и путь и цель // Ты и след и дом».

Связующая функция моста представлена в мировоззрении Цветаевой и в виде арки-встречи двух: «Встреча должна быть аркой. Не в упор, иначе лбом шибишься, а радугой, чтобы действительно встретиться. Чем дальше основы арки, тем выше арка. Нам нужно отойти далеко (Для нужной нам высоты встречи, нам нужно отойти очень, очень, очень далеко, может быть (отступая спиной) и немножко оступиться в небытие – (до предела) по ту сторону» [9,с.288-289].

Символикой границы в цветаевском творчестве наделяется также символ *всадника (коня)*. Образ коня можно спроецировать на стихию огня. Среди ряда значений, которые в процессе развития человечества получил огонь, особо можно выделить такие его проявления как: огонь небесный, огонь жертвенный, подземный огонь, животворящий огонь. Огонь был посредником между миром богов и миром людей, конь зачастую выполняет те же функции, являя в своем существе признаки огненной субстанции. Во многих мифологических сюжетах, где конь является важным элементом повествования, можно выделить древние ритуалы связанные с культом огня или с использованием огня в обрядах. На сравнение огня с конем в русских сказках обратил внимание В.Я. Пропп, особо отметив поразительное совпадение этого персонажа с индийским Агни. Конь-огонь является с дымом из ноздрей, искрами из-под копыт большей частью красной масти, и выполняет функцию переноса героя в некое тридцатое царство, не суть земное. Георгий Победоносец изображается на коне красной или белой масти (белый – это также знак потустороннего мира, отсылающий к апокалиптическому бледному коню, или указывающий на душевную чистоту всадника – св. Георгия). В цветаевском творчестве есть прямое отождествление стихии огня и образа коня:

Пожирающий огонь – мой конь!  
<...>  
Ох, огонь мой конь – несытый едок!  
Ох, огонь на нем – несытый ездок!  
С красной гривой свились волоса...  
Огневая полоса – в небеса!

Огненная природа, красная масть коня служит сигналом о его способности выступать в роли медиатора, психомпа, проводника между мирами. Не случайно Гений поэмы «На красном коне» в финале произведения уносит героиню в лазурь (которая в цветаевском творчестве – вторая земля, т.е. небо). По этой же причине конь-морок поэмы «Переулочки», обжигая огнем, является представителем иномира: «Ой! – Молния! // Ой! – Жжет! // Не – молния: // Конь – ржет!», «Красен тот конь, // Как на иконе. // Я же и конь, // Я ж и погоня. // Скачка-то // В гру-ди! // Жарок огонь! // Жги!»

В традиционной культуре конь символизирует скорость, грацию, а также мужество и вожделие. В христианском искусстве лошадь является эмблемой мужества и благородства, в раннем христианстве лошадь символизировала мимолетность жизни. «По Дилло, лошадь соответствует необузданным страстям и инстинктам. <...> Конь соответствует природной, бессознательной зоне инстинктов. Юнг ... заключает, что лошадь выражает магическую сторону человека, «мать внутри нас», т.е. интуитивное познание» [3,с.370].

В творчестве М. Цветаевой огромную смысловую нагрузку несет не столько образ коня, сколько образ-символ всадника. Всадник поэмы «На Красном коне» (красный всадник, согласно работе С.Лютовой) выступает проводником между мирами и символизирует не телесное начало, но служение одному лишь творчеству, во имя которого вынуждает героиню отречься от дома, любви, материнства. Однако наиболее весомым в цветаевском творчестве является образ Белого всадника. В этом качестве выступает Святой Георгий в одноименном цикле. Конь героя белого цвета (как уже отмечалось, это знак потустороннего мира), сам Георгий характеризуется бледностью (т.е. «загаром Вечности», печатью иного мира), алым является лишь его плащ: «И плащ его – был – красен, // И конь его – был – бел».

Некоторые исследователи считают, что красный плащ обозначает страсть героя, в то время как его душевная чистота (по контрасту) представлена в образе белого коня [1; 5,с.146]. Однако на наш взгляд, белый конь выступает символом принадлежности героя к иному миру. Георгий наделен чертами святости (кроток, безропотен), в то время как конь представляет земное, тварное начало (гордость, строптивость, брезгливость). В образе всадников в творчестве поэта значимы обе фигуры: и конь, и всадник. Каждый из них способен подняться ввысь («Не лавром, а терном / На царство венчанный, / В седле – а крылатый!»). Постепенно образ всадника станет символизировать двуединство поэзии и «несущей» ее природы: на форзаце «Дуинезских элегий», которые Цветаева получит в подарок весной 1926 г., Рильке пишет четверостишие:

Касаемся друг друга. Чем? Крыльями.  
Издаека ведем свое родство.  
Поэт – один. И тот, кто нес его,  
Встречается с несущим временами.

Такое представление о поэте обусловит главную мысль «Новогоднего», выделенную И. Шевеленко в своей монографии: «Родство» всех отмеченных поэтическим даром, их исконное единство в некоем существующем вне пространства и времени «поэте» трактуется Цветаевой и как свобода возврата каждого в это первоначальное «безличное» единство. Об этом говорило и начало элегии Рильке, ей посвященной: о вечной всеобъемлющей целостности мира, в котором рождение и смерть отдельного человека не уменьшают «священного числа», и о «целительности срыва в изначальность», в «сердцевину Всегда» [13,с.345-346].

Цветаевские символы сон, мост, всадник утверждают двойственную, пограничную природу творца. М. Цветаева выстраивает миф о поэте, который постепенно становится доминирующим в ее творчестве и определяет значение остальных символов цветаевского художественного мира. Маргинальная позиция не только становится предпочтительной для творческой личности, но и превращается в один из источников творческой свободы.

### Источники и литература

1. Алпатов М.В. Образ Георгия-воина в искусстве Византии и древней Руси. // Труды отдела древнерусской литературы Института русск. лит-ры / АН СССР. – М.-Л., 1956.
2. Зубова Л. В. *Небо* Марины Цветаевой: слово в контексте творчества. // Марина Цветаева и Франция. Новое и неизданное. – М.-Париж, 2002.
3. Между Эдипом и Озирисом: Становление психоаналитической концепции мифа. – Львов-М., 1998.
4. Новикова М.А., Шама И.Н. Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя и их английских переводов). – Запорожье, 1996.
5. Саевич И.Г. Образ святого Георгия в поэзии М. Цветаевой. // Культура народов Причерноморья. – 2004. - №49, Т.2.
6. Тышковская Л.В. Мифологизм М.И. Цветаевой в историко-литературном контексте: Дис. ... к.филол.н. – К., 1998.
7. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М., 1993.
8. Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки: В 2 т. Т.1: 1913-1919. – М., 2000.
9. Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки: В 2 т. Т.2:1919-1939. – М., 2000.
10. Цветаева М. И. Неизданное. Сводные тетради – М., 1997.
11. Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. Т.6. Письма. – М., 1995.
12. Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. Т.7. Письма. – М., 1995.
13. Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. – М., 2002.