

*С.Н. Лютова*  
(МГИМО (У) МИД РФ, Москва)

Метафоры оборотничества в поэме «Молодец»:  
образы и образа Марины Цветаевой

Фольклорный сюжет поэмы «Молодец» позволяет М.И. Цветаевой погрузиться в омут первобытной жути, в доморальный хаос страстей. В русской литературе аналогичный опыт впервые понадобился Н.В. Гоголю и был предоставлен сюжетом его раннего романтического рассказа «Вечер накануне Ивана Купалы». Однако процессы созидания миропорядка из хаоса разнонаправлены у Гоголя и Цветаевой. Хотя многие персонажи и события обеих «сказок» зеркально повторяют друг друга, есть принципиальное отличие: в названном рассказе Гоголя почти отсутствует мотив оборотничества (характерный для других новелл «Вечеров на хуторе близ Диканьки»), разве что колдунья, прежде чем превратиться в старуху, «кидается» то собакой, то кошкой, да Басаврюк в купальскую ночь преображается: синееет, становится страшен.

В поэме же М. Цветаевой – более десяти «эпизодов» оборотничества, что продиктовано не столько верностью поэта афанасьевскому источнику, сколько потребностью автора в разрешении нравственных противоречий, поиском способа такого разрешения, как будет показано ниже. Оборотничество у М. Цветаевой, соответствуя не только сюжету народной сказки, но и архетипическим канонам представлений об этом явлении, содержит метафоры актуальных для Цветаевой личностных трансформаций.

Эти метафоры позволяют задуматься об амбивалентности человеческой природы вообще, в частности же провоцируют в поляризованной читательской и даже в околотитературной среде вечные споры о «моральном облике» самой Марины Ивановны и вновь, на сей раз через этические аспекты религиозности, подводят к проблеме вероисповедания М. Цветаевой.

В этом М. Цветаева, представитель постсимволизма, проявляет романтическую (в литературном смысле) сущность своего дарования, освобождённую ушедшим в прошлое декадансом и, возможно, поэтому едва ли не более органичную, чем романтизм начала XIX в. Романтические мотивы лирики Марины Цветаевой восходят непосредственно к философской концепции романтизма. Принадлежа к поколению русских поэтов-постсимволистов, Марина Цветаева, однако, не связывала себя ни с одним из литературных направлений, объединявших её ровесников. В символизме

Марина Цветаева, прежде всего, отзывалась на то, что корнями уходило в эпоху литературного и философского романтизма, что роднило символизм с движением, возникшим за сто лет до него. По содержанию (формально новаторской) поэзии Марину Цветаеву смело можно назвать последним представителем романтизма.

Предтечей романтизма в конце XVIII в. стало движение «Буря и натиск» (имелась в виду «буря чувств», лавина страстей). Так А. Шлегель «окрестил» движение по названию одной из драм Ф.М. Клингера. Любимые Цветаевой Гердер, Шиллер, Гёте в юности прошли через «Бурю и натиск», которую исследователи видят проявлением негативной реакции на крайности эпохи Просвещения с её культом Разума. От механической имитации античного искусства (в классицизме) к прорыву в новое, питаемое живым греческим духом – вот путь развития романтизма. Символизм и сочетавшая его в себе с романтизмом поэзия М. Цветаевой по аналогии могут интерпретироваться как реакция на крайности XIX в. – века позитивизма и идеализации научно-технического прогресса.

Ф. Шлегель, один из двух братьев-основателей (на рубеже XVIII–XIX вв.) кружка романтиков (в него вошли также Шеллинг и Каролина Михаэлис), связывал романтизм с эпическим, средневековым, психологическим и автобиографическим романом. Термин «романтический» появился в Англии ещё в XVII в. для обозначения чего-то экстравагантного, фантастического, нереального (как в рыцарских романах), позже им стали обозначать оживление инстинктов или эмоций, высвобожденных из-под гнёта рационализма. В первой половине XIX в. движение романтизма распространилось по всей Европе, в России его знаменитым представителем стал Жуковский. Ранний Н.В. Гоголь – бесспорно романтик.

Основные характеристики цветаевской поэзии, роднящие её с романтизмом, следующие:

– природа у М. Цветаевой – всемогущая животворящая сила; античное понимание безупречности естества позволяет прозревать в природе Идею чистой красоты и творческий гений; у самой Природы, полагал немецкий романтик Новалис (Фридрих фон Гарденберг), есть творческий инстинкт, поэтому природа и искусство неразделимы; сама природа творит через художника, поэта, поэзия улавливает абсолютное;

– для Цветаевой, как и для романтиков, характерен порыв к свободе, реализуемой, главным образом, в творчестве, соединяющем земное с божественным, в проявлении поэтического мастерства; для романтиков естественна переоценка религии: языческий пантеизм (всебожие, божественность мироздания) сменяет

монотеистическое представление о Боге как Высшем Разуме; быть единым со всем значит жить среди богов, как писал любимый Цветаевой Гёльдерлин; и в Природе, и в Божественном, и в Я – тождественный дух;

– романтическая эмоциональность – это, прежде всего, стремление к недостижимому и трудноопределимому (желать всё и ничего не желать в одно и то же время), вечные искания и метания духа, страдания, ведущие к конфликту с реальностью, от которой романтический герой укрывается в мире фантазии, где всё равно не обретает покоя; по словам Л. Миттнера, в романтической чувственности доминирует болезненная любовь к неразрешимости и двусмысленности, непреходящей безысходности; неутолимость желания, которое становится самоцелью, мучительное «желание желания» – вот основа эмоциональности романтика;

– всё сказка, всё сон; романтик Новалис заметил, что только по причине слабости наших органов чувств и самоконтакта мы не можем ощутить себя в мире волшебства; все сказки – наши сны об отчем доме, который везде и нигде; ночь для Новалиса – символ Божественного Абсолюта (а не «дневной свет разума» просветителей).

Всё это свойственно М. Цветаевой. Истинный романтизм её дара, диктуемый полиморфностью личности поэта, определил многоликость креативного субъекта М. Цветаевой.

Прежде рассуждения о предмете, как учил мудрый Сократ, следует определить его. Последуем совету и с наивной прилежностью читателя словарей раскроем Даля: *лик* – 1) облик, обличие, выражение лица, образ (помимо этого – сонм ангелов, и церковный хор, и деревенский хоровод, и «клики, возгласы»). Основные значения слова *лик*, по Далю, разведены Ожеговым: 1) лицо человека (*уст., выс.*); 2) изображение лица на иконах; 3) внешние очертания, видимая поверхность («лики луны», например); и снова: 4) собрание, сонм. Историко-этимологический словарь Черных возводит слово *лик* к латинскому обозначению профиля – *imago obliqua* (буквально: *образ сбоку*).

В заострившемся профиле себя-покойницы М. Цветаева усматривает лик: «И – двойника нащупавший двойник – // Сквозь лёгкое лицо проступит лик» (I, 270). Бесконечной, как игра пламени, живой смене выражений лица («лёгкое лицо» – сравните: «Лёгкий огонь, над кудрями пляшущий, – // Дуновение – Вдохновения!» (I, 401)) Цветаева противопоставляет благообразную весомость статичного лика – иконописного образа, пожалуй. В лике выражена смысловая константа, всегда присутствующая в глубинах и до, и после каждого конкретного воплощения души, которой «Далече // Плыть ! Сквозь сны // Дней, вдоль пены кормовой // Проволакивая

мой // Лик <...>» (III, 603). Лицом изменчивым («Изменчивой, как дети, в каждой мине» (I, 191) к дням обращён человек, ликом – к Вечности.

Отец учения об изменчивости – Гераклит Эфесский – только одно извлёк из потока в небытии (из пустого в порожнее) переливающихся дней – огненный Закон вечного становления, Логос. Незыблемый лик Логоса-Огня проступает сквозь пляску языков пламени (всех земных обличей), вне их, однако, не существуя. Гераклитов мир-трансформер, *мир-оборотень*, лишь огненный лик знает в качестве *изначального облика* своего. Мы же образы преходящие этого мира то почитаем за образа, то узреваем в них дьявольские личины.

Какие же оборотнические трансформации обнаруживаются в поэме М. Цветаевой «Молодец»? Первое превращение – за рамками сюжета: кто-то проклял, видно, главного героя, приневолил его стать упырём: «До сердцевины, // Сердъ моя, болен! // Знай, что невинен, // Знай, что неволен!» (III, 292). Таким образом, по знахарской терминологии, Молодец – не оборотень, а «переворотень», и, согласно распространённой мифологеме, проклятие, вероятно, может быть снято с упыря той, кто полюбит его таким, каким он стал (чудовищем).

Несколько превращений – на поверхности сюжета поэмы: оборот «туда и обратно» происходит каждый день: в полночь Молодец становится монстром, днём он опять человек; Маруся процветает алым цветом (заметим, ещё до заклания, наложенного на неё упырём, – во сне своём вешем, и только потом – в снегу!); цветок в доме барина «ударяется об пол» лунною девой; дева эта бьётся об пол, норovia снова стать цветком; дева-цветок, *нечто*, меняет образы силы, вырываясь из рук барина; *нечто* усмиряется, закрепляется крестным знаменем слуги, «выкрестившим» из деревца девицу; финальное преображение-окрыление Молодца и Маруси.

Н.К. Телетова в статье «Любимая поэма Цветаевой»<sup>1</sup> также обращает внимание на недостоверность друзей-гостей барина, возницы его саней по дороге в церковь, нищих на паперти, прихожан в храме. Нежить, по мнению Телетовой, принимает все эти обличья. Более того, исследователь вводит понятие «оборотничество мифа», говоря о некоторых литературных сюжетах (сюжете «Молодца» в их числе), имеющих фольклорные первоисточники, преобразованных автором так, что «минусы пошли в плюсы и наоборот» (имеется в виду нравственная оценка событий и персонажей). Таким образом не только сюжет «Молодца» выстроен на многочисленных эпизодах «обращения», но и сам замысел поэмы может оказаться перевёртышем мотива афанасьевской сказки. И в самом деле: цветаевская Маруся – нечто иное, как оборотническая ипостась довольно благой (у Афанасьева) сказочной девы.

Подчиняясь своей творческой интуиции, М. Цветаева создаёт рисунок постепенного душевного превращения-обращения Маруси. Это «тройное сальто» аналогично тому, которое совершает героиня поэмы «На Красном Конне»<sup>2</sup> в ходе своей трансформации (убийство куклы – любимого – ребёнка).

Вместе с тем тройное предательство близких Марусей метафорически соответствует описанному в фольклоре процессу «кувырков меж остриями ножей»: «После первого «кувырка» он <человек-оборотень> теряет очертания своего лица, после второго – становится бесформенным существом, а после третьего – обретает вид животного»<sup>3</sup>.

Маруся теряет лицо афанасьевской героини, *теряет мирской (социальный) образ*, как только отдаёт на заклятие братца (достоверно младшего по первоначальному замыслу Цветаевой и во французском варианте её поэмы). Вот тут-то романтический сюжет «Молодца» и погружается в омут первобытной жути, в доморальный хаос страстей.

В этот миг перед «наивным читателем» встаёт проблема этической интерпретации. Нравственное чувство «наивного читателя» оскорблено, точнее, нравственный иммунитет поставлен под угрозу «заразительным» дурным примером вседозволенности. И вот «наивный читатель» агрессивно переходит «на личности» (тем легче, что он ещё и писатель): «Распутная до бесстыдства, ради страсти своей готовая на всё. Настоящая поэтесса! <...> Даже умершую в приюте, а по сути брошенную на чужих людей и чужую волю, дочь Ирину она сумела забыть»<sup>4</sup>.

Примечательно, что и «читатель искушённый» в лице профессионального литературоведа испытывает дискомфорт и, следовательно, потребность снять этическую проблему. Вот как остроумно избавляется от неё Н.К. Телетова: «Высшие силы учреждают каких-то подложных родных для Маруси». (И поэтому, следует нам поверить, жертвы – условны, кровь их – клюквенная!).

Только сама Марина Цветаева не может ни объявить детскую кровь бутафорской, ни повернуть время вспять, ни покаяться, ни цинично признать эту кровь неизбежной. Маруся не в силах обрести смысл в финальном *лик*овании поэмы (словари утверждают неслучайное созвучие этого слова слову *лик*), пока не исполнены ею все три ритуально положенных оборота-метаморфозы (см. выше). Дочь и сестра, Маруся вечно пребудет в ужасе-недоумении от содеянного. Маруся трансформации сама станет своей «геенной огненной», огненным оборотнем, вечно пожирающим образ за образом своим, не медлящим ни в одном, вечно бегущим (гонимым) из каждого. Маруся, очистившаяся самосожжением, возносящаяся из пепла форм, из гераклитовой вязкой жижи

трансформаций, – уже и не Маруся вовсе. «Психеи же испаряются из влаги!»<sup>5</sup>, – даруя дохристианскую надежду, ликует «пасхальный тропарь» эфесского отшельника.

Перед литературоведом-психологом, к коим причисляю себя, Марина Цветаева ставит не этическую проблему, а задачу амплификации. Архетип «потери лица посредством заклания младенца ради любви» (мифологически воплотившийся в девическом братоубийстве Медеи, например) активирован Н.В. Гоголем в рассказе «Вечер накануне Ивана Купалы», персонажи которого перекликаются с персонажами «Молодца». Будто нарочно перетасованные, события в обеих сказках, тем не менее, почти зеркально повторяют друг друга.

Прежде всего, оба сюжета объединяют их фольклорные истоки и стержневая мифологема: детоубийство (в сущности, именно братоубийство: гоголевский Петрусь убивает своего заступника-шурина) во имя воссоединения с любимым. Золото, ради которого Петро режет Ивася, чтобы колдунья могла напиться невинной крови, – залог успешного сватовства. Маруся же допускает убийство брата, не желая назвать любимого упырём и тем самым прогнать его (Н.К. Телетова полагает: не желая назвать и тем самым скрепить, запечатать тяготеющее над ним проклятие, обречь Молодца уже на вечную гибель).

Гоголевский чужак Басаврюк, «дьявол в человеческом образе»<sup>6</sup> (он-то и подбивает Петруся на чёрное дело), любящий погулять с сельскими красавицами, похож на Молодца, каким тот является подружкам Маруси. Живой цветок купальского папоротника, давшийся в руки Петрусю, у Гоголя – символ одновременно и любовной страсти, и пролитой крови. Румянец возлюбленной и цвет папоротника до преступления преобразуется для Петруся в зловещие краски после: «Всё покрылось перед ним красным цветом <...> Привидение всё с ног до головы покрылось кровью и осветило хату красным светом»<sup>7</sup>. Красный – также цвет страсти и дьявольщины одновременно в «Молодце».

Общим мотивом гоголевского и цветаевского сюжетов является амнезия (мучительная потеря памяти), поражающая обоих преступников: будучи не в состоянии вынести прошлое, они вытесняют его из сознания, всё силятся что-то вспомнить... И дичают: теряют облик человеческий, как теряют лицо и их возлюбленные. Вспомнив, наконец, Петрусь сгорает, оставляя на полу «кучу пеплу»<sup>8</sup>. «А от этих – моих – в пространствах огромные лоскутья пепла» (VI, 249), – пишет М. Цветаева Б. Пастернаку о героях «Молодца». Гоголевская невольная виновница преступления Петруся является нам в конце новеллы блеклой монахиней (выцвел её румянец). Цветаевская «грешница великая пред Богом», насильно выкрещенная из того, что сама Цветаева определила как

«странное, грустное, дремучее, певучее чудовище, бьющееся из рук» (VI, 264), собственной «оборотной» тенью влачит существование в барских хоромаш. Только эта затворница – вовсе без креста...

Вот что привлекает внимание: с гоголевскими персонажами происходят трагические перемены, но это не превращения! Мы не видим личностной трансформации Петра, подготовившей бы его к преступлению, нет и его осознанной воли к совершению оногo: «Глаза его загорелись <...>, ум помутился <...> Как безумный, ухватился он за нож <...> Всё пошло кругом в голове его!»<sup>9</sup>. Петрусь невинную кровь проливает в умоисступлении, да, это его выбор, но выбор, сделанный в момент аффекта.

Позже Петро не может принять себя-убийцу, смириться с этим новым собой. Теряет память, дабы не произнести даже в мыслях страшного (буквально испепеляющего) обвинения себе, обвинения-приговора, ибо, как только оно встанет-таки немым укором в образе «кровавого мальчика», Петрусь сгорит на месте в пламени собственной совести. Той христианской совести, в огне которой, по мнению Марины Цветаевой, сгорел второй том «Мёртвых душ». Гоголь – «совестливый» писатель, Цветаева описывает «пробуждение» Гоголя от поэзии к совести, почти как тот – выход из амнезической комы Петруся: «Поэт? Спящий <...> Один проснулся. <...> (Позор и провал Инквизиции в том, что она сама жгла, а не доводила до сожжения <...> )» (V, 355). Петрусь попросту, опомнившись, сгорел со стыда.

Грех падает и на невинную Пидорку уж за то одно, что рука её стала наградой за злодеяние. Её, не испепелив, всё же иссушает, обугливает жар совести, гонит к Божьей Матери на богомолье, в прохладу монастырских подземелий – замаливать грех любимого.

Однако в предпоследнюю минуту своего существования Петро ещё пытался укрыться от непреложного закона, сформулированного в XX веке Ж.–П. Сартром (человек – это его выбор): Петро кидает в колдунью-кровопийцу топором, тем самым обвиняя её и пытаясь снять с себя тяжкое бремя новой экзистенциальной идентичности – *изгой*. Вину свалить не удаётся, раз вслед за вспышкой памяти возгорается геенна огненная, оставляя дымящуюся «кучу пеплу». Детоубийце в гоголевской (читай: в христианской) этике не только не может быть счастья, но и нет больше места в мире, доли нет, нет жизни, нет прощения.

Для воспитанного в христианской этике Я Марины Цветаевой также нет прощения детоубийце: утверждая свою невинность *перед возлюбленным*, лирическая

героиня М. Цветаевой в июне 1920 г. аксиоматически признаёт *другую* свою вину и справедливость – за неё – кары:

Детоубийцей на суду  
 Стою – немилая, несмелая.  
 Я и в аду тебе скажу:  
 «Мой милый, что тебе я сделала?»  
 (I, 546)

Страшно затрагивать тему смерти Ирины Эфрон... Не решилась бы, если бы тема эта не стала всё чаще возникать в цветаеведении с момента публикации архивных материалов, закрытых А.С. Эфрон до 2000 г. Кроме того, смерть Ирины имеет непосредственное отношение к теме детоубийства в автобиографическом эссе Марины Цветаевой «Сказка матери», в поэме «На Красном Коне», в поэме «Молодец», наконец.

«Адвокаты» Цветаевой не находят веских аргументов и готовы воззвать к тени её, подобно самой Марине Ивановне, некогда писавшей к М.А. Волошину: «Я защищала тебя, как могла, но на всякий случай напиши мне лучшие доводы в твою пользу. Я не люблю, когда тебя ругают» (VI, 53). Обвинители Цветаевой, её эринии, исполнены праведного родового гнева и сокрушаются (теперь уже публично) по поводу чудовищной утраты поэтессой материнских инстинктов.

Много ханжества в назревающем судилище. Случилось же то, что случилось: помимо родительских инстинктов (точнее, именно благодаря их наличию), у человечества имеется инстинкт инфантицида (это ужасно? об этом не принято говорить вслух? но культурологам это отлично известно!). Позитивный аспект архетипического материнского паттерна поведения с необходимостью предполагает и негативный его аспект. На протяжении тысячелетий представители (в том числе и высокоразвитых) цивилизаций не стеснялись пользоваться культурным средством инфантицида в кризисных ситуациях, в жёстких условиях борьбы за выживание.

И не нам, живущим в относительно благополучных условиях, тем не менее, в цивилизации легальных аборт, пугаться цинизма культурных механизмов детоубийства. Однако индивидуалистическая западная цивилизация и бремя ответственности за инфантицид возлагает на индивидуум – вольному воля, спасённому рай, дескать.

Есть ли необходимость доказывать критичность ситуации, в которой оказалась 25-летняя Марина Цветаева? Оставленная без средств, с двумя малыми детьми на руках

– *всеми* (почему бездетная тётка девочек брала с их матери деньги «за постой» младшей, не объясняет письмо Е.Я. Эфрон к С.Я. Эфрону), лишившись прислуги, без которой прежде не мыслила, мало быта, – воспитания младенцев, не отученная ещё от «дурной привычки» интеллектуального труда, наконец, смею напомнить, обременённая нешуточным даром (подневольная ему), молодая женщина к началу уже 1919 г. оказалась на грани нервного срыва.

Посредством очевидно невротической (не поэтической!) символизации Марина Цветаева руины привычного «старого мира» бессознательно воспроизводит в развалинах и хаосе собственного жилища – настоящий крик отчаяния при внешнем мужестве и показной весёлости. Чем не лирический эскиз сцен свидания Маруси с Молодцем:

Пляшу, – пол горячий!  
 Боюсь, обожгусь!  
 – Отчего я не плачу?  
 Оттого что смеюсь!

(I, 544)?

И отнюдь не похотью, преступной в контексте искомого материнского инстинкта, а страхом и болезненным чувством покинутости объясняется наличие «проходимцев» в Борисоглебском во время пушкинской «чумы» тех лет. Подобная посттравматическая реакция – общее место учебников по клинической психологии. Так проявляют себя механизмы экстренной компенсаторной защиты личности в ситуации кризиса.

Кризисная и для страны, та ситуация была запечатлена страшным летописным свидетельством М. Волошина, лишённым поэтического преувеличения:

Как в воробьёв, стреляли по мальчишкам,  
 Сбивавшим просыпь зёрен на путях,  
 И Угличские отроки валялись  
 С орешками в окаменелой горстке <...>

Баранина была в продаже – триста,  
 А человечина по сорока.  
 Душа была дешевле мяса,  
 И матери, зарезавши детей,  
 Засаливали впрок. «Сама родила –  
 Сама и съем. Ещё других рожу...»<sup>10</sup>.

Россия не была в те годы доброй матерью своим детям. Суровая Природа, через Мать проводя свой закон продолжения жизни, через неё осуществляет и контроль: животное, лишённое возможности воспитать потомство, уничтожает его, прекращая мучения детёнышей. С ободранной кожей культурных условностей, висящей на ней

лохмотьями её легендарного рубища тех лет, М. Цветаева старалась, но не могла уже противиться требованию этого жёсткого закона. Не сознавая его поначалу, просто повинуюсь. Животный инстинкт и был направлен на животное: если с Ариадной мать была знакома как с личностью, связана с ней понятиями человеческого долга, то маленькая Ирина, незванный ребёнок, нуждающийся к тому же в особом уходе, представлялась не более, чем требовательным животным.

Это – любителям инстинктов, материнского в особенности. А что же рационального? А где же «человеческое» – христианской культурой диктуемое самопожертвование матери (вспомните удостоившийся восхищения М. Горького пример – в назидание М. Цветаевой (не правда ли, господа хранители инстинктов?) – его десятую новеллу из «Сказок об Италии»)?! Рационального – *самообман*, человеческого – *совесть*...

Самообман, не позволивший дитя в лес завести, как сделала бы в такой крайности иная простолюдинка, но заставивший закрыть глаза на очевидное убиение детей в хвалёном кунцевском приюте: «Сплю-не слышу, // Сплю-не слышу, матушка!» (Ш, 294). Самообман подвигнул, терзаясь виной, всю её публично свалить на родных мужа (небезгрешных, конечно), так гоголевский Петрусь метнул топор в колдунью: «Лиля и Вера в Москве, служат, здоровы, я с ними давно разошлась из-за их нечеловеческого отношения к детям, – дали Ирине умереть с голоду в приюте под предлогом ненависти ко мне. Это достоверность. Слишком много свидетелей» (НСИП, 286). Сказанное Волошину услышал и муж. С. Эфрон пишет: «То, что я узнал – было чудовищно, так чудовищно, что связать с Л<илей> и В<ерой> узнанное мне было не только трудно, а просто невозможно» (НСИП, 303).

Но самообман не приносил покоя, как и попытка забыться на людях: сны Марины Цветаевой упорно, раз за разом, возвращали её к непоправимому. Образ матери (не Матери ли Природы?) вызвала душа, и мать задним числом дала «добро» на отказ от Ирины... что не избавило от терзаний. Именно таким я вижу «послание» сновидений, которые записывает М. Цветаева 26 апреля 1920 г. Сначала – сон про воскресшую Ирину, а потом – про покойную мать, как та разрешает ей перед отъездом за границу *бросить* – вещи, а сама (как и случилось некогда в действительности) бросает пасынка. «И так мне его жаль, не могу оторваться» (НЗК, II, 110), – пишет сновидица, смещением аффекта с Ирины на Андрея бессознательно охраняя себя от нестерпимой боли.

Самообман не спасал, амнезия же (Петруся и Маруси) не была вымолена у судьбы М. Цветаевой: «Сделайте как я: НЕ помните, – заклинает она С. Эфрона в феврале 1921

года. – <...> Это – просто – возможность жить. Я одеревенела, стараюсь одеревенеть. Но – самое ужасное – сны. Когда я вижу её во сне <...> – нет утешения, кроме смерти» (НСИП, 283). Человеческого во всякой трагедии смутных времён – совесть...

«Не мне, да и вообще «не человекам» быть судьями в происшедшем» (НСИП, 304), – примиряюще подводит итог отец Ирины. Хорошо бы взять это за правило, тем более, что исследователя творчества М. Цветаевой должен бы прежде всего интересоваться не грех, а «тот само-суд, о котором говорю, что он – единственный суд» (V, 355), тот суд, что вершила над собой М. Цветаева после смерти ребёнка в заснеженной деревне близ одичалой Москвы.

Обратимся снова к поэме «Молодец», дописанной в конце 1922 г. Итак, после преступления черты человечности должны воспоследовать изгнание и смерть преступника. Отданные на заклятие родственники Маруси – настоящие, не «подложные», поскольку в наказе Маруси подругам – признание неискупимой своей вины: «Как я грешница великая пред Богом – // Пронosite меня, девки, под порогом» (III, 301).

Сим первый из необходимых трёх оборот-кувырок завершён: Маруся-преступница теряет социальное лицо, что равносильно смерти. Смерть же не наступает, поскольку покоя не даровано, она изгой и после смерти – не получившая (не испросившая, в отличие от набожной гоголевской Пидорки) прощения *заложная покойница*, зерном последней кровиночки уходящая в землю «на развиле» («Куды денусь? куды скроюсь?») (III, 301)).

Когда не помогали уже ни амнезия, ни метания самообмана (метание топора в ведьму), утратив лицо, гоголевские персонажи сгорали на быстром или медленном огне «само-суда». Почему не испепеляет себя покаянием Маруся? Почему, вернее, горит-не-сгорает зыбкой майей огненного цветка? Почему вместо смерти наступает судорожное, переменчивое оборотничество (Маруся словно оказывается в ловушке второй стадии превращения – недопревращается, недооформляется)? И у Гоголя, и у Цветаевой алые цветики – живой огонь, сами с ветки спрыгивают, но дева-цветок-чудо-чудное в сцене ночной борьбы с барином являет нам истину того мучительно неопределённого существования, в котором оборотень *многолик*, образ его гиперпластичен, пламенно изменчив, каждый миг – новый.

В фольклоре такое нестабильное состояние оборотня, «переливчатость» его, настаёт в момент наивысшего возбуждения, вызванного, как правило, бегством от погони, стремлением избежать опасности (всё то же: «Куды кинусь? куды денусь?») (III, 291) – «кем бы прикинуться?» то есть!). Оборотнический бег Маруси – от самой себя.

Он подобен бегу Эдипа или Ореста: для язычницы вина есть, есть и возмездие (покаяние – дело личного достоинства), искупления же вины, пусть и роком суждённой, не дано. Языческая гордыня даёт человеку силы вынести ответственность, не вбивая своим грехом лишний гвоздь в тело Спасителя.

Реального человеческого обличья впредь не может быть, так как бег этот – уже в смерти (кроме которой, нет утешения, напомним цветаевское). Бег по ту сторону жизни лишь на время замедлен, отсрочен, насильно запечатан крестовой печатью богоугодной семейственности «в мраморах». И в новый образ облечься, покончив с превращениями, не может Маруся (нет для неё третьей стадии оборотнического трансформации), поскольку это означало бы принятие новой демонической сути – нонсенс принятия лица от дьявола. Избегать Христа для язычника христианской эры – ещё не значит прибегать к Антихристу.

Между покаянием-смертью и новым падением в плоть – вынужденный бег Маруси, мелькание образов её, ликов. Остановись она, – и канет в одну сторону или в другую. Так движение конькобежца удерживает на лезвии конька, так велосипедист не смеет остановиться между Сциллой и Харибдой двух незримых воздушных стен.

Цветок, представший барину в снегах, – той же породы, что купальский процветший папоротник (гоголевский), только на Ивана Купалу солнце на зиму поворачивает – к смерти, к увяданию природы, цветаевская же сказка – рождественская (и по датировке поэмы Сочельником, и по зимним событиям её финала), на лето, на цветение, на жизнь солнце закликающая. Бывает и святочный папоротник: «Былички рассказывают об огненной или световой природе цветка папоротника, <цветущего> в купальскую (реже – рождественскую) ночь»<sup>11</sup>.

Гераклит весь мир, содрогающийся в непрестанной своей изменчивости меж несправедливостью и воздаянием, определил как существующий и несуществующий одновременно. Эта суть вечно меняющего лики мира нашего, как в капле воды, отражена в за-бытийной устремлённости оборотня, не медлящего ни в одной из форм, бегущего от жизни и смерти, добра и зла, вырывающегося из всех дихотомий.

Проводником в смерть (в Вечность?) является гений, посредник между этим миром и потусторонним. Ещё К.Г. Юнг писал о том, что «психопомп» часто скрывается под эротической маской<sup>12</sup>. В интерпретации же Н.К. Телетовой Молодец – некто иной, как ангел смерти Азраил, преобразующий душу девы для инобытия, завладевающий ею, однако, силой эротического влечения.

Гений на Красном Коне, платоновский гений Эрот, Анимус, Азраил – для чего многоликий вожатый этот так долго томит души на самой кромке жизни и смерти? В

таким пограничным существованием Маруся оказывается потому, что в царство смерти, неотвратимой для неё после детоубийства (попустительства убийце брата), ей суждено идти долгой дорогой. Душе её, податливой, как воск, неверной, как мираж, при воплощении, возможно, задан ещё урок, помимо земной любви и материнства.

М. Цветаева поведаёт тайну этого в статье «Искусстве при свете совести». Ища утешения (искупления?) в смерти, обретая его в ней, наконец, художники себе не принадлежат, пока их не отпустят в смерть высшие силы. Их волю провозглашая каждому из нас неповторимым, другим не слышным, голосом – одним из множества своих голосов, Поэт обращает к каждому из нас одно из множества своих ликов.

Поэты, эти без-образные *дремучие, певучие чудовища*, папоротником *бьющиеся из рук*, подобно этим волшебным цветкам, несут тайное знание: «Папоротник раскрывает человеку прошлое и будущее, помогает отыскать клады, наделяет особым зрением, раскрывает земные недра, даёт человеку возможность понять, о чём говорят животные и растения, стать знахарем, стать невидимым <...>, любую вещь себе можно подумать и сделать»<sup>13</sup>.

Какой же на самом деле была Марина Цветаева, столь многоликая в поступках своих, в восприятии читателей, в воспоминаниях современников, даже на фотографиях – такая удивительно разная? А с 1920 г. её уже не было: она утратила очертания, схоронила себя (не похоронив Ирину) за зеркалами, в которых по сию пору отражается каждый, кто туда заглянет, отражается, как и все прочие безудержные фантазии-метаморфозы Гераклитова мироздания.

<sup>1</sup> Здесь и далее цит. по: Телетова Н.К. Любимая поэма Цветаевой // Цветаева М. Молодец: Поэма. СПб., 2003. С. 205–259.

<sup>2</sup> См. об этом: Лютова С. Марина Цветаева и Максимилиан Волошин: эстетика смыслообразования. М., 2004. С. 23–25, 79–80.

<sup>3</sup> Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 4 т. / Под ред. Н.И. Толстого. Т. 3. М., 2004. С. 470.

<sup>4</sup> Михеенков С. Под белым камнем. Калуга, 2005. С. 53–54.

<sup>5</sup> Гераклит Ефесский. Фрагменты / В пер. В. Нилендера. М., 1910. С. 12.

<sup>6</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч. : В 8 т. Т. 1. М., 1999. С. 62.

<sup>7</sup> Там же. С. 70, 74.

<sup>8</sup> Там же. С. 74.

<sup>9</sup> Там же. С. 70.

<sup>10</sup> Волошин М. Россия распятая: Сборник статей и стихов. М., 1992. С. 173.

<sup>11</sup> Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 4 т. / Под ред. Н.И. Толстого. Т. 3. М., 2004. С. 629.

<sup>12</sup> См. подробнее: Лютова С.Н. Социальная психология личности (теория и практика): Курс лекций. М., 2002. С. 120–122.

<sup>13</sup> Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 4 т. / Под ред. Н.И. Толстого. Т. 3. М., 2004. С. 629–630.