

Образ Евы и мотив рая в поэзии и неосуществленных замыслах Цветаевой

L'image d'Ève et le motif du paradis dans la poésie et les
œuvres inachevées de Cvetaeva

The image of Eva and the motives of paradise in Cvetaeva's
poetry and unfinished works

Roman Voïtekhevitch

Docteur ès lettres, maître de conférences au département de littérature russe de
l'université de Tartu (Estonie)

Аннотация

Образ Евы — важный код поэтического мышления Цветаевой. В 1917 году он дает формулу « круглого » рая и стихотворение о « грустной Еве », возлюбленной змея. В наброске пьесы *Ева* (1920) искушение трактуется как путь эволюции. В лирике Ева соперничает с Адамом за любовь к « крылатому солнцу » (Богу/змею). Счастливая Ева появляется в берлинской лирике, но господствует стремление Цветаевой победить Еву в себе. « Тело » Евы реабилитируется в пражских стихах, посвященных К. Родзевичу. Но вскоре Ева отвергается « ревнивой » Лилит/Психеей в письмах к Б. Л. Пастернаку. В парижский период рай представляется Цветаевой пустым, открытым для творчества. Но в целом концепция Цветаевой плюралистична : щедрый заслуживает рая, даже если он делится запретным плодом.

Ключевые слова : Цветаева, Ева, рай, эволюция образа, лирика

Résumé

L'image d'Ève représente un code important dans la pensée poétique de Cvetaeva. En 1917, cette image engendre la formule du paradis « rond » et un poème sur la « triste Ève », la bien-aimée du serpent. Dans l'ébauche de la pièce inachevée *Ève* (1920), la tentation est comprise comme une voie dans l'évolution du personnage. En ce qui concerne la poésie lyrique, Ève rivalise avec Adam dans son amour pour le « soleil ailé » (Dieu/serpent). L'Ève heureuse

apparaît dans la poésie lyrique de la période berlinoise, sans que cela interdise l'acuité du désir de Cvetaeva de vaincre l'Ève qui l'habite. À Prague, le corps d'Ève est réhabilité dans les vers dédiés à K. Rodziewicz. Cependant, peu après, dans les lettres à Pasternak, Ève est écartée au profit de la « jalouse » Lilith/Psyché. Pendant la période parisienne, Cvetaeva imagine un paradis ouvert à l'art ; mais, globalement, la conception du paradis chez Cvetaeva est pluraliste : la générosité permet à l'homme de gagner le paradis, même s'il partage le fruit défendu.

Mots-clés : Cvetaeva, Ève, paradis, évolution de l'héroïne, poésie lyrique

Abstract

The image of Eve represents an important code of Cvetaeva's poetic thinking. In 1917, there appeared the formula of the "round" paradise and the poem about the "sad Eve", the serpent's beloved. In the draft of the unfinished play *Eve* (1920), temptation is the path of evolution. As for lyric poems, Eve competes with Adam for the love of the "winged sun" (God / the serpent). Happy Eve appears in Berlin lyrics, but the main intention of Cvetaeva is to overcome Eva in herself. Eve's body is restored in the Prague poems, dedicated to K. Rodziewicz. Yet, Eve is soon rejected by "jealous" Lilith and Psyche in the letters to B. Pasternak. In the Paris period, paradise is seen as open for creativity: the generous one deserves paradise, even if they share the forbidden fruit.

Keywords: Cvetaeva, Eva, paradise, evolution of heroin, lyrics

И узнаю,
Грустная Ева,
Царское древо
В круглом раю.
Марина Цветаева

Финальное самоопровержение — один из приемов лирической композиции. Действует он и на междутекстовом уровне, подталкивая поэта к постоянному самообновлению. Немногие рискнут назвать Еву цветаевской героиней, особенно после публикации ее письма Б. Л. Пастернаку в 1926 году ; Цветаева писала : « Я не понимаю Еву [...] не понимаю плоти как таковой, не признаю за ней никаких прав — особенно голоса » [Цветаева, Пастернак, 2008 : 254]. Но в том же году она восхищается Евой в лице Веры Андреевой : « Добрая, красивая, естественная великанша-девочка [...] простодушная амазонка. [...] От Психеи — ничего, Ева до Адама — чудесная » [Цветаева, 1994-1995, VII : 84]. Разброс авторских эмоций обнажает скрытую в образе Евы коллизию и мощный поэтический потенциал, не отпускавший мысль Цветаевой на протяжении всего ее творчества.

В своей диссертации *Поэтика дихотомии « тело-душа/Ева-Психея » в творчестве М. И. Цветаевой* (2017) С. Р. Ибрагимова не побоялась вынести имя Евы на первый план и продемонстрировать периодическую смену ориентиров Цветаевой в рамках дихотомии « тело-душа » [Ибрагимова, 2017]. Роль Евы в творчестве Цветаевой впервые была осознана так масштабно. Этим исследование Ибрагимовой выгодно выделяется на фоне работ по цветаевской библеистике, в которых Ева особой роли не играет¹. Но образ Евы как таковой не был самостоятельным предметом этого исследования. Попробуем восполнить этот пробел.

Заметим сразу, что Ева у Цветаевой не всегда символизирует именно « плоть ». Сама суть поэтической речи сопротивляется этому, равно как и обращение к источникам. В 1925 году Цветаева возмущалась, что « Еву Библия делает Прометеем », тогда как ей « до познания добра и зла вовсе не было дела » [Цветаева, 1997 : 375]. В споре с источниками и своими собственными прежними версиями Цветаева и создавала образ *своей* Евы. Мы знаем примеры крайнего сближения лирического я Цветаевой с образом Евы (см. эпиграф) и крайнего дистанцирования от него (в письмах к Пастернаку), но характернее — отношение двойственное. Для Цветаевой Ева — образ, притягательный и отталкивающий одновременно, побуждающий в силу своей двойственности к постоянному переосмыслению².

С самого начала Цветаева склонна воображать себя « изгнанной из рая » (« розового » рая детства, любви и т. д.)³, но уклоняется от прямых проекций на образ Евы. Отсюда в ее дебютной книге *Вечерний альбом* (1910) и возникает первый вариант образа Евы в стихотворении *Колдунья*. Героиня стихотворения — страстная Эва, сестра эльфов и искусительница рыцаря. Разумеется, она не совпадает с библейской Евой : но страсть, соблазн, имя (остраненное своей вестернизированной формой), намек на сговор с дьяволом (профессиональная репутация колдуньи) создают проекцию на библейский прототип. В то же время Эва — « улучшенный » вариант Евы, скорее

1 На тему цветаевских библеизмов см. ценные замечания в работах критиков : Павла Антокольского, Юрия Иваска, Георгия Забежинского, замечания в общих работах по Цветаевой у С. И. Ельницкой, М. Мейкина, О. Г. Ревзина, Дж. Таубман, И. Д. Шевеленко, в статьях М. Л. Гаспарова, Т. Горьковой, В. Орлова, Н. Телетовой и специальные работы Е. О. Айзенштейна, Томаса Венцлова, Ю. М. Кагана, И. А. Мещерякова, Е. Ю. Муратовой, Г. В. Романовой.

2 Психея в этом плане не отличается от Евы ; не случайно от лица Психеи говорит « ненасытная » героиня диптиха *Федра* (1923) : « То Психеи лезть — / Ипполитовы лепеты слушать у самых уст... » [Цветаева, 1994-1995, II : 173].

3 Ср.: « Сладок вздох об утраченном рае » [Цветаева, 1994-1995, I : 82].

напоминающий неукротимую Лилит, но это имя поэзии Цветаевой еще не ведомо. Следом за *Колдуньей* в книге идет *Анжелика* — апофеоз бесстрастия, но трудно сказать, к кому из двух героинь — Эве или Анжелике — ближе будущая цветаевская Психея. Возможно, Цветаева видела в них две стороны одной сущности.

Обстановка, в которой появляется Эва, отнюдь не райская, но слово « рай » в *Вечернем альбоме* встречается часто, то и дело выступая в качестве стертой метафоры счастья или небесной загробной жизни. Но в *Плохом оправдании* (раздел « Любовь ») возникает и слово *Эдем* вместе с мотивом сада. Так постепенно клише поэтически оживляется, высвобождая скрытый сюжетный потенциал. Далее эти связанные между собой образы — рая и Евы — мы будем прослеживать в творчестве Цветаевой параллельно.

Вторая книга Цветаевой *Волшебный фонарь* (1912) отражает новую стадию вызревания тех же мотивов. Слово *Эдем* уже привычно (*Розовый домик*), появляется стихотворение *В раю*, и, наконец, произносится имя Евы (*Они и мы*), демонстративно отделенное от лирического субъекта (« мы ») и соединенное с « героинями испанских преданий » :

Героини испанских преданий
Умирали, любя [...]

Мы все книги подряд, все напевы
Потому на заре
Детский грех непонятен нам Евы.
Потому, как испанские девы,
Мы не гибнем, любя, на костре. [Цветаева, 1994-1995, I : 100]

Мы видим, что синтетический образ Эвы распался на составные части : готовых к костру испанок и собственно Еву. Они неотличимы от одного из образов Психеи — бабочки, летящей на огонь (ср. *Душа, не знающая меры...*, 1921). Цветаева отделяет себя и сестру Асю от героинь подобного толка, защищаясь от страстей тем же доводами, которыми скоро начнет оправдывать свою « всестрастность » (выражение Ю. Иваска) : отзывчивость на все импульсы исключает любовь к одному. Сейчас это аргумент против костра (грехопадения), позднее станет доводом против моногамии, но неизменной останется демонстрация независимости.

Отказываясь от идентификации с преступной Евой, лирическая героиня

Цветаевой не желает оказаться и в христианском раю. В стихотворении *В раю* героиня дерзко отвергает возможность счастья в небесных райских кущах и предпочитает свое минувшее земное бытие. В этой тоске по прошлому земному счастью уже виден образ Евы, но имя Евы не названо.

Вернемся к стихотворению *Они и мы* и рассмотрим полу-оксюморонную конструкцию « детский грех Евы ». Детство окрашено для ранней Цветаевой крайне позитивно, что сразу нейтрализует негативную окраску слова « грех ». Ева ведет себя как ребенок и рассматривается с такой же симпатией, как и « героини испанских преданий ». В то же время в них всех видится ограниченность, которой противопоставляется открытость всем впечатлениям мира : « Мы все книги подряд, все напевы ! ». В послании М. А. Волошину *Безнадёжно-взрослый Вы ? О, нет !..* (1910) Цветаева сравнивает Волошина с ребенком, но лишь для того, чтобы выявить и теневую сторону детства : « В детях рай, но в детях все пороки, — / Потому надменны эти строки » [Цветаева, 1994-1995, I : 101]. Так и в стихотворении *Они и мы* эпитет « детский » и нейтрализует « грех » Евы, и отделяет Еву от более утонченной « зари » юных Марины и Аси Цветаевых.

В период создания юношеских стихов (1913-1915) Цветаева уходит от темы детства, отбросив вместе с ней и мотив рая. Это совпало и с периодом ее демонстративного атеизма и отрицанием какой-либо иной жизни, кроме земной. « Рай » проскальзывает лишь в мемуарной поэме *Чародей* (1914) и в стихах на смерть Петра Эфрона : *Помолитесь обо мне в райской гавани...* [Цветаева, 1994-1995, I : 213]. Однако в целом ряде стихотворений 1915 года Цветаева развивает мысль Анны де Ноай (из переведенного Цветаевой *Нового упования*) о том, что Адама и Еву « все во вселенной обессиливает и тихонько приближает, склоняет друг к другу » [Цветаева, 1994-1995, V : 567]. В ее стихах это « нежные учителя » Сапфо и Овидий, а также « юноши, девы, деревья, созвездия, тучи » [Цветаева, 1994-1995, I : 243]. Все это лики греха (« змея »), неотделимые от жизни « на ласковой земле », которая и является единственным Эдемом. Любимыми героями « испанских преданий » становятся для Цветаевой Кармен и Дон Жуан, которых она рассматривает как героев одного типа.

В 1916 году вместе с фольклорно-библейской и национально-исторической топикой в речь Цветаевой возвращается слово « рай », которое быстро

становится одним из маркеров цветаевского стиля. Но теперь « рай » — не место невинности, а прежде всего — место грехопадения. Цветаева сближается с О. Э. Мандельштамом и дарит ему перстень с печатью « Адам и Ева под деревом добра и зла » [Цветаева, 2000-2001, II : 90], вероятно, с аллюзией на стихотворение Мандельштама *Звук осторожный и глухой...* (1908), которое она позднее разбирала в статье « Поэты с историей и поэты без истории » (1933) как образец крайней смысловой сгущенности, к которой Цветаева и сама теперь стремится.

В стихотворении *Быть в аду нам, сестры пылкие...* (1916) мысль о том, что земная жизнь и есть рай, выходит на поверхность : изгнание из рая земной жизни уготовано женщинам, « заводившим песни райские / У разбойного костра » и « прогулявшим в ночи звездные / В райском яблочном саду » [Цветаева, 1994-1995, I : 248]. Указывалось на ахматовские подтексты стихотворения [Рудик, 2014 : 92], но заметно сходство и с Эвой из *Колдуньи* Цветаевой.

В чуть зашифрованном виде маска Евы проглядывает в стихотворении *Через снега, снега...* (1916), где героиня слышит « голос, звучавший еще в Эдеме » [Цветаева, 1994-1995, I : 325]. Аналогом змея становится « Время » (враг Вечности), призывающее « рвать за цветком цветок », целовать, петь и воспринимать жизнь как « глоток горячего грога », а грядущую вечность — как « сон ». Героиня именуется себя « ученицей » Времени, но воспекает она не « зло », а жизнь, неотделимую от времени, динамики и соблазнов, делающих жизнь прекрасной : цветов, любви, поэзии и пр.

Ева, соблазняющая Адама, отнимает его у Бога, то есть в каком-то смысле повторяет сюжет борьбы Иакова с Богом (Ангелом), как в стихотворении *Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес...*⁴ (15 августа 1916), посвященном Н. А. Плущеру-Сарна, знакомство с которым резко сдвинуло поэтические интересы Цветаевой в сторону библейской образности. Отношения с Плущером-Сарна, по-видимому, и были тем « потерянным раем », который многократно откликнулся в текстах Цветаевой уже следующего 1917 года. Но в разбираемом стихотворении герой, за которого идет борьба, оказывается в итоге не человеком, а ангелом, и героине приходится отступить. Библейский « змей » традиционно тоже отождествляется с ангелом, хоть и падшим, и

4 Вероятно, в подтексте стихотворения — любовно-эротическая трактовка сюжета о поединке Иакова в стихотворении В. Я. Брюсова *И снова ты, и снова ты...* (1900).

Цветаева впоследствии не раз возвращалась к идее любви Евы к змею, а не к Адаму.

В 1917 году мотивы рая, « райской зари » скрещиваются с мотивами цыганской (*Милые спутники, делившие с нами ночлег !..*) и разбойной жизни (*Стенька Разин*), возникают в разговорах с дочерью [Цветаева, 2000-2001, I : 240, 243] и приводят к обобщению : « Рай я вижу совершенно круглым. И слово рай — круглым. И вижу правильно » [там же : 159]. Очевидно, что семантико-акустические свойства слова « рай » проецируются Цветаевой на « райское яблоко », возможно, даже — через очертания буквы *р* и утрированные « женские » формы, то есть в конечном итоге — на образ самой Евы. Другие ассоциации связывают в одну цепочку слова *рай-радоваться-радуга-радужный*, также включающие семантику окружности (ср. графический символ улыбки). Нельзя забывать и про иконную символику рая, включая и форму нимба (ауры).

20 января 1917 года Цветаева пишет стихотворение от лица « грустной Евы » :

Только закрою горячие веки
Райские розы, райские реки...

Где-то далече,
Как в забыты,
Нежные речи
Райской змеи.

И узнаю,
Грустная Ева,
Царское древо
В круглом раю. [Цветаева, 1994-1995, I : 332].

Ева здесь не плоть, не тело и вообще не объект или предмет определения. Ситуация, в которой она предается ностальгии, — ситуация интроспекции : перед нами открытая душа героини. Прельщают героиню не материальные явления, а « нежные речи » и древо, которое само по себе не греховно (ср. более поздний цикл *Деревья*, 1922-1923). Ситуация уже свершившегося наказания за ошибку (грех) не отменяет, однако, ностальгии по утраченному. Ева здесь — жертва соблазна, чары которого для нее так и не рассеялись. С учетом демонической (ангельской) природы змеи мы видим здесь реализацию важнейшего в творчестве Цветаевой сюжета « следования » за « вожатым »

(восхождения). Соблазн — одно из имен той силы, которая создает это сюжетное движение, а также одна из главных пружин всего поэтического творчества Цветаевой.

Отметим в стихотворении аллитерацию на *р* (особенно явную в анафорической позиции во второй строке) и обязательное упоминание роз, сближенных с реками и речами. В ностальгической картине «рая» господствуют «нежные речи райской змеи» и совсем нет Адама. В сентябре того же 1917 года она записывает: «Адам, Ева, змея. Другого не было и не будет. — Зачем змей, когда Ева?» [Цветаева, 2000-2001, I : 177]. Позднее в эссе *О любви* добавляет: «Зачем змей, когда Ева? Любовь: зимой от холода, летом от жары, весной от первых листьев, осенью от последних: всегда — от всего» [Цветаева, 1994-1995, IV : 482]. Ева и без змеи подвержена всем соблазнам мира: утрата рая неизбежна. Отбрасывая второстепенное в своей модели рая, Цветаева часто обходится без Бога, древа, иногда змея или Адама, но представить рай без Евы ей редко приходит в голову, хотя и такие случаи встречаются.

Как мы уже отметили, рай и роза для Цветаевой тесно связаны. Тут важен и цветовой код (розовый рай — штамп массовой поэзии), и, по-видимому, анафорическая связь. В наброске *Уж и лед сошел, и сады в цвету...* (март 1917) Богородица спускается, чтобы порадовать грешников, и несет в преисподнюю «целый сад / Райских розанов — в узелочке» [Цветаева, 1994-1995, I : 339], символически повторяя путь героини раннего стихотворения *В раю*.

Старые испанские и новые еврейские коннотации рая соединяются в стихотворении *Аймэк-гуару́зим — долина роз...* (18 сентября 1917), где мотив роз сразу вводит нас в райскую тематику. Обыгрывается романский сюжет об испанском гранде, который ради любви к еврейке отказывается от христианства («дедов крест / Сменен на Давидов щит») и погибает от рук монаха на костре [там же : 375-376]⁵. Огонь, как и розы, выражает стихию любви: это «пожар в глазах» «от розовых, розовых, райских чащ». У героини «красные косы», и среди христианок она — как «роза среди ракии» [там же : 375]. Оппозиции «крест — Давидов щит», «ракии — роза» задают систему признаков: с одной стороны — прямые линии и пересечения, с другой — окружность и схожие фигуры, несущие райские

5 Источник нам неизвестен. Ср. мотив любви рыцаря к еврейке в *Айвенго* В. Скотта.

коннотации. К ним примыкают и « темный круг » в глазах гранда, и слово « чащ », подсказывающее образ « чаш ». Гексаграмма « Давидова щита » прочитывается как графический символ огня и розы. Мотив « дерево райских роз / Цветет меж библейских букв » наводит читателя на параллели с центральным событием райского сюжета : гибель на костре соответствует изгнанию из рая. В то же время финал амбивалентен : для героини, причастной огню, он может рассматриваться как высвобождение подлинной сущности, как в финале *Коринфской невесты* И.-В. Гете и ряде других баллад (ср. в *Колдунье* : « Глаза у меня огоньки-угольки [...] я в небо умчусь » ; в поэме *Молодец* влюбленные улетают « в огонь-синь »).

Мотив « круглого » рая откликается затем многократно. В цикле *Дон-Жуан* шелковый пояс падает « райской змеей », а действие происходит на испанской « площади — круглой, как рай » [там же : 337]. В стихотворении *Бороды — цвета кофейной гуши...* райская ситуация перенесена на мусульманский восток, где у героини (или героя) « око, полное грусти, / Пусто, как полдень, кругло, как рай » [там же : 364]. Возможно, что и мусульманский колорит связан с « испанскими преданиями ». Любовно-эротические коннотации подчеркнуты мотивами роз и голубиных стай (атрибут Венеры-Афродиты-Астарты). Но фантазия Цветаевой не ограничивается Пиренейским полуостровом. В стихотворении *Собрались, льстецы и щеголи...* (22 августа 1917) воспевается « венецианское » утонченное « сладострастье » — « райское вино », « роскошь райская », « роза кровная » [там же : 368]. Итальянское обольщение противопоставляется бурной (так сказать, испанской) страсти, которая « окаянствует и пьянствует, / Рвет Писание на части » (ср. финал цикла *Даниил*). Все же « роза » сладострастия растет « за оградой церковною », где и расположен цветаевский рай.

В стихотворении *Расцветает сад, отцветает сад...* (NB ! 12 декабря 1917) тема свободной любви (запретного плода) скрещивается с мотивом Неопалимой купины :

Юным женщинам — красота дана,
 Чтоб сходить с ума — и сводить с ума [...]
 В мире музыка — изо всех окон,
 И цветет, цветет Моисеев куст.
 Из законов всех — чту один закон :
 Целованье уст. [там же : 381]

По мнению Цветаевой, Моисей больше явлен в своем кусте, чем в скрижалях, а куст, как и инициальный образ сада, несомненно, окрашен райскими коннотациями : « сходить с ума — и сводить с ума » — краткая биография Евы. Неопалимая Купина — один из символов Богоматери, и в смысловой перспективе стихотворения она сливается с Евой.

В 1918 году Цветаева оставляет портрет Груши — кормилицы дочери Ариадны, в которой легко узнать черты автопортрета : « 20-тилетняя красивая крестьянка [...] Круглое лицо, ослепительные [...] зеленые деревенские глаза, прямой нос, сверкающая улыбка, золотистые две косы, — веселье, задор, лукавство » [Цветаева, 1994-1995, IV : 557]. Вывод : « Ева ! » Цветаеву восхищает вороватость и « бессмысленная, безудержная — первородная — ложь » Груши, которая сообщает родным в письмах разные небылицы, « чтобы жалели [...] и завидовали » [там же].

Детский грех Евы начался не с половых отношений, а с кражи фрукта, и, вероятно, для Цветаевой этот аспект был также важен. В эссе *Вольный проезд*, составленном по мотивам записей 1918 года, яблоко заменяет материя : « Ситец ! Магическое слово ! Первая (после змея!) страсть праматери Евы ! » [там же : 432]. Конечно, ситец можно произвести от фигового листа (как позднее будет сделано с пуговицей в поэме *Крысолов*), но еще важнее сама жажда стяжательства. В порядке эпатажа Цветаева регулярно исповедуется читателю в этой страсти, особенно когда дело касается чего-то жизненно (хлеб) или душевно (чернила) необходимого.

Парный мотив « рай и ад » лейтмотивом прошивает стихи Цветаевой (ср. *Осторожный троекратный стук...*, *Каждый стих — дитя любви...*). Рай вспоминается по всякому поводу : в *Червонном валете* в раю — это всего лишь « за пределом королевства » [Цветаева, 1994-1995, III : 355]. Ср. : « Бетховен — тот рай, в который дано войти Стаховичу » [Цветаева, 1994-1995, IV : 500-501] ; « “Разговоры” я уже начинаю вспоминать как покинутый рай — по сравнению с отрешенностью “Откликов” » [Цветаева, 1997 : 14]. Рай как антоним отрешенности явно символизирует нечто гедонистическое, как и « райские прелести » в *Метели* [Цветаева, 1994-1995, III : 361].

Капитуляция Германии в 1919 году откликается в записях, позднее попавших в эссе *О Германии*. Ответственность за « зверства » Цветаева возлагает на природу общества : « Зверство начинается с Каина и Авеля,

Ромула и Рема [...] с цифры два. [...] (Адам мог любить просто солнце. Каину [...] нужен был Авель). Для любви достаточно одного, для убийства нужен второй » [Цветаева, 1994-1995, IV : 553]. Забавно, что цифра два не начинается с Адама и Евы : Ева — героиня другого дискурса. Зверство возникает в горизонтальных отношениях, любовь — в вертикальных. В паре « Адам — солнце » последнее замещает Бога⁶, чтобы подчеркнуть единичность Адама. С другой стороны, круглое солнце — наглядный символ рая, счастья. Цветаева может представить себе рай без Евы, но в этом сюжете главное — изгнание из рая, поэтому рай без Адама ей представить проще : « Если бы Бог не создал Адама первым, Адам вовсе бы не был создан : с Евы бы хватило змея » [Цветаева, 2000-2001, I : 449]. Змей с яблоком явно подменяют солнце (Бога), но, видимо, и Адама — отца Евиных детей. Как бы себя чувствовала Ева без мужской поддержки за пределами рая, Цветаева хорошо испытала на себе в годы гражданской войны : « Адам и Ева, ваше двойное проклятие сбылось на мне ! » [Цветаева, 2000-2001, II : 13]⁷.

Образ « беззаконницы » и ведуньи (« В правой рученьке — рай, / В левой рученьке — ад. [...] Рай и ад намешала тебе в питье... » [Цветаева, 1994-1995, I : 481]) легко перетекает в образ цыганки, а в беседах с дочерью возникает образ цыганки, укравшей ребенка из рая [Цветаева, 2000-2001, II : 55], то есть имеющей в него доступ. Цветаева пророчит рай дочери, актрисе С. Е. Голлидэй (проецируется на Кармен) и К. Д. Бальмонту — любителю всего испанского : « Не знает, что ей сафьянные / В раю башмачки стоят » [Цветаева, 1994-1995, I : 505] ; « Будешь цвести под райским древом, / Розан аленький ! » [там же : 475]⁸ ; « Будет наш ответ у входа / В Рай, под деревцем миндальным : / — Царь ! На пиршестве народа / Голодали — как гидальго ! »

6 Позднее Цветаева сформулирует свою мысль в более общем ключе (7 августа 1933) : « Все страсти социальные, т. е. подразумевают как<ой>-то объект. У Ад<ама> до Евы не могло быть ни одной страсти, если только Бога он не чувствовал вторым Адам<ом> » [Цветаева, 2000-2001, II : 415]. В стихотворении *Ударило в виноградник...* (1935) эта ситуация проецируется на образ виноградного куста и Царя Давида : « Хвалы виноградным соком / Исполнясь, как царь Давид — / Пред солнца Масонским Оком — / Куст служит: боготворит » [Цветаева, 1994-1995, II : 333]. Эпитет « масонский » внутренне рифмуется с « солнца », а виноградины приближаются к « райским » очертаниям солнца.

7 Позднее Цветаева даст позитивный вариант этой максимы : « Людмила Евгеньевна Чирикова [...] художница [...]. Любовь к ребенку и к ремеслу : двойное благословение Адама и Евы » [Цветаева, 1994-1995, VII : 315].

8 В *Повести о Сонечке* (1937) райские мотивы, связанные с образом С. Е. Голлидэй, вновь станут актуальны : « это же рай [...] мое первое шелковое платье » [Цветаева, 1994-1995, IV : 383] ; « рай какой-то. — “Ave Maria”, Сонечка ! » ; « “Не искушай меня без нужды” [...] только там говорят, где никакой нужды [...] нет, — в раю [...] я сейчас сама в раю, Марина, мы все в раю ! И лиса в раю, и волчий ковер [...] — А в раю, Софья Евгеньевна, — тихий голос Володи, — нет ревности... » [там же : 362].

[там же : 494]. Противопоставление земного и небесного рая снимает образ веселой « бабушки » (« “Ни ночки даром проспанной : / Все в райском во саду !” »), которая отнюдь не боится страшного суда [там же : 478]. Спасение бабушки так же запрограммировано, как и ее грехопадение. Отметим, что Ева нередко в культуре иронически именуется « праматерью » и « прабабкой ». Вероятно, на образ Евы здесь накладываются все сюжеты на тему « Христос и блудница », однако это ключ как наиболее подходящий от читателя скрыт.

Цветаева вынашивала замысел пьесы *Бабушка*, но написать ее не успела. Однако эротический « рай » — едва ли не основная тема ранней драматургии Цветаевой, и нет пьесы, где бы это слово не всплывало. Взгляд госпожи Фортуны (*Фортуна*) — « как райские врата », жизнь ее фаворита Лоззна — « цепь розовых измен » и путь « из рая в рай, из плена в плен » [Цветаева, 1994-1995, III : 379], вплоть до наивной Розанэтты — « малютки Евы » [там же : 403]. Его характеристики — « серафим » и « Амур » — дают в сумме образ демонического соблазнителя — змея. Во второй части дилогии о Казанове образ героя-любownika раздваивается, и функции змея передоверяются сниженному двойнику Видероллю [там же : 517].

В *Каменном Ангеле* двойничество становится демонстративным : Амур выдает себя за Ангела. Чувственный « рай » — сфера Венеры и Амура (« Так-то, мой цветик / Райских долин ! » [там же : 422]), истинный — Ангела и Богоматери (« Пресветлый ангел, остуди / Мне грудь водою райской ! » [там же : 417]). Главная героиня Аврора имеет однозначно райское имя (« райская заря » — клише поэзии Цветаевой), но положение зари между днем и ночью символизирует колебания героини : « Мне кажется, что я уже в раю ! » [там же : 434] ; « Это — рай ? » [там же : 440]. В споре за Аврору истина выясняется. Венера бросает Ангелу : « Прочь, / Райский идол ! » [там же : 443]. Богоматерь сообщает : « Он ждет тебя в рай » [там же : 457]. Мы уже писали, что Аврора довольно прозрачно проецируется на образ Психеи, который возникает в творчестве Цветаевой в 1918 году, но линия с Амуром, соблазняющим Аврору, воспроизводит и базовый мотив Эдемского сюжета.

Одним из отзвуков драматургии 1918-1919 годов становится замысел пьесы, получивший в записях Цветаевой рабочее название *Ева* (20 мая 1920) [Цветаева, 2000-2001, II : 177-178]. Образ Евы дан в ироническом ключе, но одновременно и в развитии. Видимо, Цветаева планировала не заклеить

Еву, а разобраться в ее эволюции и, возможно, повторить путь Авроры : условно говоря, — путь от Евы к Психее. Тот же путь она представила в сборнике *Версты* (1921), куда попадут и стихи о грустной Еве (I часть), и о грустной Психее (II часть). Ева и Психея видятся Цветаевой не тотально несовместимыми врагами, а разными формациями развития одной души.

Главное в образе Евы — ее по-детски наивное вожделение, которое направлено на « райские » круглые блестящие предметы — солнце и глаз Адама : « Ева раскрыла глаза. Первое вожделение [...] было солнце, первое слово [...] “Дай !” ». Не получив ответа, она успокаивается, но слышит от Адама « нельзя » и « впервые заплачет ». Затем она просит его стучащее сердце (« Адам для нее большая кукла ») и, получив отказ, « начинает ненавидеть Адама ». Исходная коллизия заключается в том, что « Ева влюблена в Мир, Адам — в Еву ». Очевидно, что перед нами сжатая характеристика поведения не взрослой женщины, а ребенка⁹. Познавая мир, Ева вырабатывает эмоционально-чувственное отношение к его явлениям : « Слезы соленые, никогда не буду плакать ! ». Розу она пробует на вкус, как персик, но, узнав, что ее можно нюхать, решает : « Значит нюхать еще лучше, чем есть. Всегда буду нюхать ! » Чувства ее утончаются, душа эволюционирует. В течение дня Ева знакомится с животными : « Три главных радости в раю : павлин — роза — лев » ; « Отношение к Слону : слишком большой : ничего не чувствую. К Льву : ты очень прекрасный, но [...] строгий, вроде Адама ! — Тигру : вот ты мне нравишься ! Золотой, как я и тоже гнешься ».

Гибкость, по-видимому, — свойство, родственное красоте (соблазну), и очевидно, что наиболее полно его реализует змея. Ева должна разрушить неподвижное совершенство рая, поэтому она сразу проявляет детскую тягу к чудесам : « Капризничает : почему рыбы не поют, а птицы не летают ». Последнее — оговорка, ниже исправленная (не летают розы), напоминающая вопрос Катерины из *Грозы* « отчего люди не летают так, как птицы ? » [Островский, 1955 : 214]. А. Н. Островский обновил историю Федры, покончившей с собой из-за любви. Но для Цветаевой и Федра — жертва своей души-Психеи (см. цикл *Федра*, 1923). Капризы Евы, ее тяга к чудесам — страсти не тела, а души, и не случайно Цветаева воспроизводит тезисы раннего символизма в его стремлении к тому, « чего нет на свете » [Гиппиус, 1993 : 188].

9 Ср. со стихотворением *Они и мы*, где точно такая же позиция героинь (*мы*) трактовалась как обратная позиции испанских героинь и Евы (*они*), но Евы, уже вкусившей запретного плода.

Адам поддается манипуляциям Евы : « Сон в полдень. — Адаму : я закрою глаза, а ты сиди с открытыми, чтобы мой павлин не ушел. — Адам сидит ». Сам по себе сон (не сновидение !) обычно отвергается Цветаевой, но в данном случае дневной сон может быть сигналом перевернутого сознания, предпочитающего ночь дню.

Вечером эгоцентризм Евы переходит в нарциссизм при знакомстве со своим отражением в воде : « — Это самое белое, самое золотое [...] Что это ? — Ты. Ева ! — (Это м<ожет> б<ыть> уже Змей говорит ?) [...] влюбляется в себя безвозвратно ». Адам засыпает, и Ева остается со Змием у древа одна. Нарциссизм, верность себе (как оборотная сторона вероломности), влюбленность в свою душу и даже в красоту — характерные образы цветаевского автомифа. Даже если Цветаева не вполне это приемлет в момент написания *Евы*, она может рассматривать этот образ мыслей как необходимый этап в становлении личности.

Цветаева допускает, что « Адам, уже раскусивший Еву, не сказал ей, что оно запретное ». То есть Ева нарушает именно то, что запрещено (понятный Цветаевой мотив). Но она допускает и другой вариант : « сказал, но она, по легкомыслию, не дослушала ». В обоих случаях, Ева не знает о запрете. Далее, однако, в разговоре со змеем Ева показывает, что знает про запретный плод : « ...со Змеем вокруг шеи, под деревом (змеи шепчет ей в самое сердце) вспоминает : “Глаза у Адама — нельзя, сердце — нельзя, и еще что-то третье было : ах, яблоко !” ».

Цветаева, по-видимому, уже представляет диалог со змеей на сцене и заставляет Еву говорить и за себя, и за змею :

« Как странно ! Ты ничего не говоришь, а я всё слышу. Конечно — надо съесть ! Тогда рыбы будут петь, да ? И розы летать » [...] Съев, пугается и — чтобы не одной грешить — дает Адаму. Желание целоваться. Равнодушие к Адаму (*уже законный муж !*).

Далее следует авторская ремарка обобщающего характера и несколько замечаний о животных, приведенных выше. Ремарка в скобках : « Адам старше на один день и уже всё знает. Хлое — нужен Дафнис или же Змей ! ». Здесь важно, что Ева ждет от яблока не мудрости, а чудес ; Адама соблазняет не из похоти, а из страха ; чувственность как таковая большой роли в сюжете не играет, поскольку « желание целоваться » быстро сменяется « равнодушием ».

Ева отнюдь не становится добропорядочной женой : ей нужен не нормальный муж, а предел невинности (Дафнис¹⁰) или некто дьявольски соблазнительный. Ничего общего эта Ева не имеет с устоями семьи и мещанско-буржуазными идеалами. Она похожа на Психею, но доставшуюся не Амуру (Змею/Ангелу), а простому Адаму. Отсюда ее постоянная смена интереса, погоня за « ускользающей мишенью ». Этот образ, несомненно, обладает чертами иронического автопортрета, перекликаясь с такими, например, записями : « А в жизни [...] я бы все равно была нищей. [...] Солнце [...] одинаково бы не скатилось мне в колена моего пестрого — как райское оперение — платья » [Цветаева, 2000-2001, II : 164]. В наброске *Возьмите все, мне ничего не надо...* (23 мая 1920) Цветаева сравнивает себя с Евой (отмечено С. Р. Ибрагимовой [Ибрагимова, Радь, 2017]) :

Возьмите всё, мне ничего не надо.
И вывезите в.
Как за решетку розового сада
Когда-то Бог — своей рукою — ту.

Возьмите все, чего не покупала :
Вот, и, и тетрадь.
Я все равно — с такой горы упала,
Что никогда мне жизни не собрать !

Да, в этот час мне жаль, что так бесславно
Я прожила, в таком глубоком сне, —
Щенком слепым ! — Столкнув меня в канаву,
Благое дело сотворите мне.

И вместо той — как
Как рокот площадных вселенских волн —
Вам маленькая слава будет — эта :
Что из-за Вас. — новый холм. [Цветаева, 1994-1995, I : 535]

Стихотворение входит в цикл *Н. Н. В.*, основная тема которого — страшный суд перед лицом Н. Н. Вышеславцева. В координатах этого стихотворения рай (« розовый сад ») символизирует любовь и прощение учителя, которых героиня лишена. Грехи героини могут быть и вполне бытовыми (украденная тетрадь). Но все симпатии здесь на стороне « Евы », а тот, кто может довести женщину до могилы, не может состояться как Учитель.

10 Здесь нет параллели с Психеей, но проведена параллель с Хлоей, которая позднее заслужит негативный отзыв (в положительном контексте Хлоя уже появлялась у Цветаевой раньше) после знакомства с первоисточником.

Из драматургии в лирику переключивается мотив ложного рая : « Бог с тобою, рай условный ! / Нет — да здравствует невинность... » [там же : 513] ; « Один зевает, а другая — плачет. / Весь твой Эдем, альков ! » [там же : 562]. Но параллельно разрабатывается и эпатажная линия прославления первобытной свободы отношений (*Дом, в который не стучатся...*). Цветаева то готова брать « хоть райские — штурмом — врата ! » [там же : 566] ; то утверждает : « Превыше всех земных ворот — / Врата мне — райские » ; « И будет нам обоим — Рай, / В который — верую » [там же : 569]. В посвященном Н. Н. Вышеславцеву стихотворении *Кто создан из камня, кто создан из глины...* (1920) героиня противопоставляет себя Адаму, созданному из глины [Ревзина, 2009 : 200], подчеркивая свою характерную и для Евы изменчивость.

В поэме-сказке *Царь-Девуца* (1920) в ход идут все наработки, сделанные в лирике, начиная со змеиных образов (с первого же стиха) и кончая адом и раем [Цветаева, 1994-1995, III : 260]. Связь рая с образом яблока — а яблока с губами и женскими формами — эксплицируется дважды : « Оттого, что бабам в любовный час / Рот горячий-алый — дороже глаз, / Всё мы к райским плодам ревнивы » [там же : 236] ; « Плоть ли бабья — ай / Просто яблонь-май ? / Бабья пазуха — / Али божий рай ? » [там же : 243]. В первом случае речь идет о Царь-Девуце и царевиче, во втором — о мачехе : обе проецируются на Еву — соблазняемую и соблазняющую. Сам царевич-гуслир повторяет мечту Евы : « И снится мне, — молвит [...] Что красное солнце / Мне — яблочком в рот » [там же : 237].

Образ царевича феминизирован¹¹, как и образ главного героя цикла *Георгий* (1921), поэтому он выглядит как « розан / Райский — на травке » [Цветаева, 1994-1995, II : 39]. Показательно, что, критикуя новую орфографию, Цветаева негодует : выражение « райские розы » теперь звучит в мужском роде [Цветаева, 1997 : 58]. Раем именуется и героиня цикла *Подруга* (1921), посвященного « последней любви » А. А. Блока. Параллельно с феминизацией героев-мужчин Цветаева делает попытки « маскулинизировать » свою лирическую героиню.

В стихотворении *О первое солнце над первым лбом !..* (10 мая 1921)

11 Сюжеты о любви мужеподобных женщин и женоподобных мужчин — отзвук романа *Гнев Диониса* Е. Нагродской, которая популяризировала (как по-своему и В. В. Розанов) идеи О. Вейнингера.

Цветаева варьирует сюжет драматического наброска *Ева*. Там Адам любил Еву, а Ева — мир ; теперь Адам любит солнце, глядя в него « большими глазами », а Ева ревнует :

О первая ревность, о первый яд
Змеиный — под грудью левой !
В высокое небо вперенный взгляд :
Адам, проглядевший Еву ! [там же : 20].

Яблоко Адаму заменяет солнце, которое совмещает в себе признаки высшего божества (света) и объекта соблазна. Цветаева проецирует эту ситуацию на чувства Евы : « Врожденная рана высоких душ, / О Зависть моя ! О Ревность ! » [там же : 20]. Объектом ревности оказывается не Адам, а само солнце : « О всех мне Адамов затмивший Муж : / Крылатое солнце древних ! » [там же : 20]. Разлюбив « Адамов », новая Ева « изменяет » мужскому полу с солнцем : в этом — ее грехопадение. Эпитет « крылатое » отсылает к мифологическому символу Древнего Египта (своего рода гербу), в котором солнце соединялось с крыльями и головой змеи (Цветаева разбиралась в египетском искусстве [Липкин, 2002 : 133]). Любовь к Адаму сменяется любовью к солнцу (Богу) и ведет к восхождению на более высокую ступень познания. Ева и Психея слиты здесь до неразличимости.

В одном из писем Пастернаку Цветаева вспоминала, что летом 1922 года в Берлине И. Г. Эренбург выводил всю жестикуляцию из четырех жестов : « жест Евы к Адаму, жест Адама (оберегающий) к Еве, жест Евы к ребенку и Авеля, оберегающегося от Каина. [...] Я бы [...] сказала так : взаимный жест Евы и Адама, жест Евы к ребенку и взаимный жест Каина и Авеля. Т. е. любовь — материнство — война. А — голод ? А — молитва ? А — смерть ? » [Цветаева, 1997 : 134]. Далее следует описание жеста из разбираемого стихотворения : « А голова, поднятая просто к небу ? Значит у меня к Вам — не первичный жест ? » [там же]. Этот « первичный жест » является и выражением любви, которая возвышает любящего.

Любовь к « крылатому солнцу » превращает Еву в каком-то смысле в двойника Адама. В стихотворении *По нагориям...* (22 января 1922) Цветаева пишет : « В завтра взор межу : / — Есмь ! — Адамово » [Цветаева, 1994-1995, II : 90]. Дореволюционные стихи 1916 года уже самой Цветаевой представляются архаикой, и книгу *Версты I* она предваряет эпиграфом : « Птицы райские поют, / В рай войти нам не дают... » [Цветаева, 1922 : 5]. Первая строка говорит о близости рая, вторая — о его недоступности.

Фольклорная линия, идущая от *Царь-Девуцы*, порождает ряд схожих по поэтике текстов, насыщенных райской топикой. Так, в обращенном к И. Г. Эренбургу в цикле *Сугробы* (февраль-март 1922) появляются : « ревность-змея », « райские кущи », « голубиных тех стай / Воркот, розовый рай », « рай тот персидский ».

Наследницей мачехи из *Царь-Девуцы* и Эвы из *Колдуньи* становится Маринка, протагонист поэмы *Переулочки*. В этом образе реализуется мысль о том, что Ева могла бы обойтись и без змея : змей соблазнял жителей рая и делал из них простых смертных. Маринка превращает молодых в быков, и Цветаева сравнивала ее с Цирцеей (Киркой), превращавшей в свиней спутников Одиссея¹². Колдовская речь Маринки построена на народно-футуристических приемах почти заумного расчленения слов на слоги :

А — и — рай ! [...]
О — би — рай ! [...]
Раю-райскою реченькой
Шелк потек.

А — ю — рай,
А — ю — рей,
Об — ми — рай [...]

Чеснок — яблочку
Неровня.
Аю-раюшки
Раевна. [...]

Раю-радужный
Кораблик. [...]

Райской слюночкой [...]
Слыву, — व्यюношам
Слаще, бают, нет. [Цветаева, 1994-1995, III : 272-273]

Поэма разоблачает двойственную природу не только любви, но и творчества. Но разоблачение не означает отрицания : такова жизнь с ее неразрешимыми противоречиями.

В Германию Цветаева выезжает с незавершенной поэмой *Егорушка*, в которой райские мотивы также занимают заметное место : « Ох синь моя звездная, райский сад ! [...] За тыном — райский сад [...] кусты в цветах » [там

12 Маринка — « соблазнительница, заигрывающая и заигрывающаяся. Соблазн — сначала раем (яблочком), потом адом, потом небом. [...] борются не тела, а души » [Цветаева, 1997 : 185].

же : 693-694]. Рай получает и утопический небесный вариант : « Поспешай, Егор, в Серафим-от-град ! » [там же : 729]. Егорушка отказывается войти в него без друга-волка : « Хошь в рай зови — наплюну ! » [там же : 731]. Это — « Мужской рай ! Кулашный » [там же : 734]. В сюжет входит и противоборство со Змеем, который похитил « книгу с Елисавеей (хранительница книги и судеб) », а Егора самого также принимают за змея [там же : 710-713, 735].

Лето 1922 года Цветаева проводит сначала в Берлине, а затем в Праге. В Берлине Цветаева создает едва ли не первое и последнее стихотворение, написанное от лица счастливой Евы — « Здравствуй ! Не стрела, не камень... » (25 июня 1922), которое Л. Лосев отнес к традициям русской эротической лирики [Лосев, 1992 : 105]. Встреча с мужем эйфорически трактуется как возвращение в первоначальный рай. Заметны реминисценции из замысла пьесы о Еве : « Я ! — Живейшая из жен : / Жизнь » [Цветаева, 1994-1995, II : 128]. Героиня вторгается « обеими руками » в сон супруга (торжество материального начала) и произносит « кодовое » слово Евы : « Дай ! (На языке двуостром : / Há ! — Двуострота змеи !) [там же : 129] ». Отдаваясь мужу « в простоволосой радости », она трижды призывает : « Лъни ! » И далее — в фольклорной манере — прибегает к метафорам-загадкам эротического содержания : « Сегодня день на шхуне [...] на лыжах ! » [там же]. Семантика соблазна и тактильности выражена в мотиве шкуры — « вызолоченной, седьмой ! », что, конечно, отсылает к змеиным шкурам (отметим и золотистый цвет как признак Евы). Заканчивается стихотворение другим словом Евы — « мой ! » :

— Мой! — и о каких наградах
Рай — когда в руках, у рта :
Жизнь : распахнутая радость
Поздороваться с утра ! [там же : 129]

Героиня дистанцируется от « наград рая » небесного, поскольку достигла рая земного.

Однако уже через три месяца семейное счастье Цветаеву не радует, и в стихотворении *А любовь ? Для подпaska...* (29 сентября 1922) она манифестирует отказ от любви как детского или отроческого развлечения — « для подпaska в руки бьющего снизу ». Овеянные нежностью эротические загадки оборачиваются пародийно-гротескными бурлескными метафорами :

Трехсекундная встряска
 На горах Парадиза.
 Эти ады и раи,
 Эти взлеты и бездны
 — Только бранные сваи
 В легкой сцепке железной.
 — Накаталась ! [там же : 154]

Интимный рай сменяется фальшивым Парадизом, ады и раи даются уничижительно во множественном числе. « Сваи в сцепке железной » — грубоватая метафора соития с каламбуром : « железный » — металлический и связанный с деятельностью желез. Райская тематика разоблачается как физиологически низкая — « сновиденное паденье » сердца « вглубь пищевода » [там же : 154]. Тогда же Цветаева вдруг осознает привлекательность небесного рая, « жалея » в *Хвале богатым* (30 сентября 1922), что их « в рай не впустят » [там же : 156].

Причина этой резкой перемены, видимо, отчасти в том, что до отъезда в Чехию Цветаева пережила роман со своим издателем М. А. Вишняком, в отношениях с которым она разыгрывала модель с гендерным перевертыванием ролей : мужчине приписывалась изнеженность, женщине — мужественность. Но и при перевертывании противоположности взаимно притягиваются. Цветаева « заражается » от Вишняка женственностью (19 июня 1922) : « Вино высвобождает во мне женскую сущность [...] блаженное право на слепость » [Цветаева, 1997 : 93]. Вино — своего рода яд (атрибут змея) ; слепота — необходимая предпосылка грехопадения. Но Цветаева желает удержаться от соблазна, это Ева, которая ведет себя, как Адам : « Моя жизнь — не моя, следовательно : не Ваша. Только жажда моя — Ваша » [там же : 94]. Следствие этой жажды — творческая продуктивность, в которой, конечно, было заинтересовано издательство « Геликон ».

Прямо накануне создания *Здравствуй ! Не стрела, не камень...* Цветаева презрительно отвергает Еву в стихотворении *По загарам — топор и плуг...* (24 июня 1922) : « Мхом и медом дымящий плод — / Прочь, последнего часа тварь ! » [Цветаева, 1994-1995, II : 128]. Ева — завершающий итог творения, и она же проецируется на запретный плод (возможно, с эротическими аллюзиями). Слово « загар » перекликается со « смуглым прахом », который, как и мотив меда, отсылает к образу Суламифи из *Песни Песней* (4 : 11). Отвергаются и другие библейские женские образы : « Сарру-заповедь и Агарь — // Сердце — бросив... / — ликуй в утрах, / Вечной мужественности

взмах ! » [там же : 128]. Топор и плуг — инструменты мужчины, которыми лирический субъект намерен пройти « по загарам », как бы соскоблить, преодолеть женскую сущность. « Вечной мужественности взмах ! » — это, по-видимому, жест Степана Разина, расстающегося с персияночкой и женским в себе (ср. « сам наутро бабой стал » [Садовников, 1968]). Вероятнее всего, стихотворение развивает мысль Цветаевой о двойном проклятии Адама и Евы в себе : в данном случае внутренний Адам расправляется с внутренней Евой, полагая, что счастье — в труде : « Для ремесленнических рук / Дорога трудовая рань ».

Но в цикле *Земные приметы* труд уже предстает не героическим « взмахом », а проклятием Адама (*Так, в скудном труженичестве дней...*, 15 июня 1922). Лирическая героиня предстает « подругой мужественной » женственного героя и отрекается от роли Евы, признавая в себе « все древности, кроме: дай и мой, / Все ревности, кроме той, земной... » [Цветаева, 1994-1995, II : 119]. Мужественность кодирует не физический пол, а дух (мужское начало души), который нуждается в нежности — в « Евиной » ипостаси героя-мужчины, погруженного в « в щебеты и в счета ». В итоге духовный « остов » героини обнажается, а « круглый рай » выводится в надчувственную сферу : « Глаза, не ведающие век, / Исследующие : свет » [там же : 120]. Ева, когда-то изменившая « всем Адамам », теперь изменяет и своей женской сущности, поднимаясь еще на одну ступень. Это восхождение тематизируется в следующем стихотворении цикла.

Во втором стихотворении — *Ищи себе доверчивых подруг...* (18 июня 1922) — героиня является носительницей высокого знания, « лестницы божественной » [там же : 120], что исключает ее из числа « доверчивых подруг », таких как Ева. Она претендует на искушенность и устойчивость к соблазну ; соответственно, собеседник моделируется как соблазнитель (условно « змей »). Знание « ремесла » — отсылка к будущему сборнику *Ремесло* и одновременно еще одна манифестация творчества (труда) как основания собственной независимости.

В пятом стихотворении цикла — *Удостоверишься — повремени !...* (12 июля 1922) — еще раз подчеркнут мотив отказа от стяжательства Евы : Суламифи не надо было « ни славы, ни / Сокровищницы Соломона » [там же : 122]. Все, что ей надо, — это ребенок : « горсточка красной глины » [там же], из которого Бог сотворил Адама [там же : 502 ; Ревзина, 2009 : 581].

Разлука с Вишняком приводит Цветаеву к созданию цикла *Сивилла*, который в очередной раз продолжает тему *О первое солнце над первым лбом...* : отбросив « всех Адамов » и присягнув « крылатому солнцу », героиня испепеляется небесным огнем и обретает « плод » более высокого уровня, выходя из живых, то есть переставая быть Евой [Цветаева, 1994-1995, II : 136] и превращаясь в Богородицу (вводится мотив « Благовещенья »). Само дерево, в которое обращена Сивилла, несомненно, — сгущенный образ райского сада, включая и дерево, несущее запретный плод (что не отменяет других актуальных проекций).

В стихотворении *Но тесна вдвоем...* (8 августа 1922) происходит диалог сивиллы (первоначально стихотворение входило в цикл) с Адамом. Основная мысль выражена рефреном о том, что текущие (живые) « жилы рек » чему-то учат статичные берега. Движение одухотворяет материю. То, что было в драматическом наброске *Ева* залогом крушения рая, — непостоянство и капризность Евы, — трансформируется в вечное гераклитовское движение, сопрягаясь с библейским афоризмом « враги человеку домашние его » (Мф. 10, 36). Призыв сивиллы вернуться к истокам — « начальным глинам » — означает и призыв вернуться к первоначальной пластичности : если из глины может быть создан Адам, то из Адама может быть создано нечто более высокое : « В горный лагерь лбов / Ты и мост и взрыв » [Цветаева, 1994-1995, II : 139]. Но туда невозможно пройти со слугой, женой, царством и т. п. Ева в классическом виде (жена) — тормоз на пути развития, но Сивилла способна повести за собой : вода меняет глину, очертания берегов. Забавно, но Цветаева на новом витке повторяет программу стихотворения *Они и мы* : там отказ от роли Евы был продиктован тягой к бесконечному разнообразию мира ; здесь роль Евы уже позади именно в силу необходимости освоения этого разнообразия, но теперь уже с определенным вектором развития — ввысь.

Однако Цветаева обречена на вечный спор с собой. После гимнов одухотворенному одиночеству она создает поэму о роковой любви, закончив начатую еще в России поэму-сказку *Молодец* (1922). Несомненно, здесь развивается модель любви Евы к змею (женщины к демону). Источников и контекстов тут множество : от народных сказок до романтических поэм и их отголосков у Пастернака и др. [Телетова, 2003 : 210]. Любовь Маруси по своему спасает героя *Молодца*, и оба они достигают своего рая : « Оттого что ад / Мне крошечный — рай : / С молодым ! С молодым ! » [Цветаева, 1994-1995, III : 296] ; « Метет змеем [...] Уж не раем / Метет — пёклом » [там

же : 306-309]. Слово « рай » повторяется часто, и семантика его постоянно сдвигается, обнажая всю относительность этого понятия [там же : 293, 329, 337]. Когда в 1934 году Ю. Иваск находит в поэзии Цветаевой увековеченный « вакхический рай » земной страсти, Цветаева ему отвечает : « Вакхический рай — хорошо. Знаете ли Вы моего “Мóлодца” ? » [Телетова, 2003 : 210].

Вскоре мысль о разнообразии видов «рая» эксплицируется в *Поэме заставы* (23 апреля 1923) : « Рай огородов. [...] Ад ? / — Да, / Но и сад — для / Баб и солдат, / Старых собак, / Малых ребят » ; « Рай — с драками ? [...] У всякого — / Свой » [Цветаева, 1994-1995, II : 188]. Приняв идею относительности, Цветаева в 1923 году начинает бурно защищать то, что так же бурно отвергала — преступную страсть, в частности, Федры, которая неспособна добиться взаимности (вкусила плода, но не смогла им поделиться). По мнению Цветаевой, именно это, а не позор (как у Еврипида и др.) ее и губит, доводит до самоубийства.

Цветаева систематически смешивает ад и рай : « Мало ада и мало рая... » [там же : 198] ; « Вместе и в рай и в ад ! » [там же : 209]. 30 июня 1923 года, обсуждая реакцию критики на выход сборника *Ремесло*, Цветаева пишет А. В. Бахраху : « И — в ответ все фурии ада и все сонмы рая ! » [Цветаева, 1994-1995, VI : 563]. В стихотворении *Лютня* (14 февраля 1923) обыгрывается двойственность ангелов и аггелов (падших ангелов), а в стихотворении *Азраил* (17 февраля 1923) — сходство Эроса и Азраила. В *Оперением зим...* (17 февраля 1923) один и тот же любовник-ангел меняет лики, сопровождая женщину : « херувим / Марий годовалых » ; « В шестикнижие крыл / Окунающий лик [...] Гавриил » ; « Азраил — / Последний любовник » [там же : 169].

« Адамово яблоко » возникает в шестой строфе стихотворения *Сахара* (3 июля 1923). Сахара, символизирующая страсть героини, поглощает любые оазисы (метафора рая), так что и следа не остается : « Взяла его наглухо, / Как страсть и как Бог » [там же : 208]. Путь страсти оказывается и путем ее самопреодоления : из потребности влаги рождается чистота огня.

Другая вариация на ту же тему — *С другими — в розовые груди...* (11 апреля 1923). Розовый райский цвет и гротескные « груди грудей » пародируют комплекс райских мотивов, намеренно сведенных к грубой телесности (ср. « недр достовернейшая гуща »). Им противопоставлены « мнимости »

поэтического « брака », порождающего песнь [там же : 181-182]. Имплицитно тут уже противопоставлены радости плоти, связанные с традиционной Евой, и радости духа, которые Цветаева связывала с Сивиллой и позднее отождествит с Психеей.

Реабилитация Евы происходит в текстах Цветаевой, обращенных к К. Б. Родзевичу. 25 сентября 1923 года она писала ему : « День — час *римских* прав, ночь — райских [...] земных [...] Только ада не нужно, где все сгорает ! » [Цветаева, 2001 : 58]. Диптих *Овраг*, который начинается словом « дно », несомненно, говорит о глубине падения героини, которое, однако, оправдано высшим порядком вещей, поэтому венчает текст сравнение лирической героини с Синаем : « (Каждая из нас — Синай // Ночью...) » [Цветаева, 1994-1995, II : 224]. Физическая любовь приравнивается к божественному откровению. Родзевич вызывал у Цветаевой райские ассоциации даже после расставания (15-16 января 1924) : « Пишу Вам, как пью. Простите этот срыв. Я точно на час побыла в раю » [Цветаева, 2001 : 149].

28 декабря 1924 года Цветаева записывает : « Евы золотое яблоко. / ...Ты меня забудешь наглухо » [Цветаева, 1997 : 324]. В *Поэме горы* Евино яблоко превращается в более завуалированное « Персефоны зерно гранатовое » (плоды граната тоже называются яблоком). Аид, как и змей Еве, дал Персефоне вкусить граната, лишив ее света верхнего мира. Сюжет с Персефой еще яснее выражает мысль Цветаевой о любви Евы к змею, потому что Аид соблазнял деву для себя и стал ее мужем. В ситуации любовного треугольника возникает неопределенность в вопросе о том, к какой из двух связей прилагается эта аллегория, но вероятнее всего — к той связи, которая разрывается.

Несмотря на все осложняющие перекодировки, « в центре Поэмы Горы » остается « история первородного греха и изгнания из рая » [Венцлова, 1994 : 149-150]. Сама Цветаева писала нечто подобное и о второй части дилогии — *Поэме Конца* (11 января 1940) :

Есть вопросы, на которые нельзя ответить словами, можно ответить плечом и ребром [...] слова — даже то же ребро Поэмы Конца — всегда умны (ребро : Адам : Ева [...] и даль во все стороны — и неминуемо отводит друг от друга¹³) — и содрогание от такого стихотворного ребра — только призрак того *живого* содрогания. [Цветаева, 1994-1995, VII : 676].

13 Цветаева словно помнит и опрокидывает приведенную выше формулу Анны де Ноай о том, что Адама и Еву « все во вселенной обессиливает и тихонько приближает, склоняет друг к другу » [Цветаева, 1994-1995, V : 567].

Любовь превращает в рай холм, совершенно непохожий на рай : « Его традиционные признаки заменяются на противоположные. [...] изгнание Адама и Евы [...] описывается [...] как спуск в нижний мир » [Венцлова, 1994 : 150-151]. Рай Цветаевой соединяет признаки рая и ада :

Не Парнас, не Синай —
Просто голый казарменный
Холм. [...]
Отчего же глазам моим
(Раз октябрь, а не май)
Та гора была — рай ? [...]

Как на ладони поданный
Рай — не берись, коль жгуч ! [...]

О, далеко не азбучный
Рай — сквознякам сквозняк ! [Цветаева, 1994-1995, III : 25].

Как пишет Венцлова, Цветаева :

опровергает библейский текст, возвещая некий романтический « анти-закон » : [...] люди высокого духа [...] враждебны всякой норме [...] заповедь для них — именно нарушение заповеди (Пока можешь еще — греши !) [...] нарушение закона — то, что приближает к Богу. [...] исполнение слов « плодитесь и размножайтесь » (Быт. 9,1 ; 9,7) — дело « мужей и жен », а не участников священного брака [Венцлова, 1994 : 152-153].

В действительности, анти-закон Цветаевой не безусловен (ср. мотив « дитятка » Агари). Это скорее состояние двойственности или первоначальной неопределенности, когда все возможно. Отрицается не размножение, а сама множественность, безразличная к единичности рая. В призыве « грешить » важно уточнение « пока можешь еще », потому что рай заведомо обречен.

Цветаева осознает, что наградой за этот рай с банальной точки зрения должен быть ад, но сообщает Бахраху (10 января 1924) : « Часто, в задумчивости, входила в противоположную дверь [...] (Так я, м. б., случайно вместо ада попаду в рай !) » [Цветаева, 1994-1995, VI : 623]. Но земного счастья она уже не ждет : « Будет весна. Я в нее не вни́ду / Так же как *нищий* — в рай » [Цветаева, 1997 : 280]. Понимая, что « порядочная » жизнь с обыденной точки зрения ближе к райской невинности, она записывает : « Я в жизни даю себя связывать по рукам и по ногам. Рай без единой яблони » [там же : 275]. Слово « рай » так укореняется в ее лексиконе, что попадает даже в трагедию *Ариадна* : « Грудь, гроздь, ручьи — иссохло / Всё в раю сем... » [Цветаева, 1994-1995, III : 576].

В *Поэме Конца* мотив конца иллюстрирует образ луны, которая, как перстень Соломона, напоминает : « И это пройдет » (« Луна — Соломоновым перстнем. / Читаю : тщета... » [Цветаева, 1997 : 287]). Пройдет, конечно, соломонова *Песнь Песней* — еще один образ рая, над которым висит луна, как гигантское райское яблоко, полное печальной соломоновой мудрости. Героиня осознает « тайну Евы », полученную « от древа » : « Я не более чем животное, / Кем-то раненное в живот » [Цветаева, 1994-1995, III : 42]. Право на любовь, которое равняется праву на жизнь, ограничивается нормами, которые считаются христианскими, и Цветаева едва ли не впервые в жизни обрушивается не на Бога, не на Церковь, а именно на христианство : сама душа отвергается как « пар », « христианская немочь бледная », которой не было : « Было тело, хотело жить » [там же]. Манифест « тела как такового » связывается с Евой именно в *Поэме Конца*, причем — в порядке полемики. Цветаева яростно отстаивает права тела и Евы. Но это — отдельный тип Евы в ее творчестве, и два года спустя она будет так же яростно отрешиваться от него в письмах Пастернаку.

Разложение монолитного образа Евы начнется уже в конце 1924 года в стихотворении *Попытка ревности* (19 ноября 1924), где « первая женщина » (то есть Женщина как таковая) распадется на двух персонажей — Еву и Лилит : « Как живется вам с сто-тысячной — / Вам, познавшему Лилит ! » [Цветаева, 1994-1995, II : 243]. Уже Эва из *Колдуньи* была больше похожа на Лилит, чем на Еву : Лилит как « отброшенный » элемент канонического мифа отвечал желанию Цветаевой свободно манипулировать библейской образной системой. 14 февраля 1925 года Цветаева пишет Пастернаку : « Борис, а ты помнишь Лилит ? Борис, а не было кого-нибудь до Адама ? Твоя тоска по мне — тоска Адама по Лилит, до-первой и не-числящейся. (Отсюда моя ненависть к Еве !) » [Цветаева, Пастернак, 2008 : 103 ; ср. Цветаева, 1997 : 342]. 29 февраля Цветаева высказывает сожаление о том, что О. Е. Колбасина-Чернова не прочла ее письма Пастернаку « о Лилит [...] и Еве (его жене и всех женах тех, кого я “люблю” [...]) — и моей ненависти и, чаще, снисходительной жалости к Еве » [Цветаева, 1994-1995, VI : 725]. Как видим, ненависть быстро сходит на нет по мере удаления от источника раздражения и четко зависит от типа отношений : в очном романе Цветаева — Ева, в заочном — анти-Ева : на данный момент — Лилит.

Цветаева азартно разоблачает Еву в записи от 18 марта 1925 года :

Еве до познания добра и зла вовсе не было дела. Ей было важно сделать по-своему — преступить. Иначе бы не любопытство, а любознательность, т. е. не порок, а добродетель, не женский жест, а мужской. (Еву Библия делает Прометеем !). [Цветаева, 1997 : 375]

Показательно, насколько легко перестраивается система, стоит только ввести различие между любопытством и любознательностью, выраженными одним и тем же действием. При этом мы уже видели Еву, зачарованную « крылатым солнцем древних » и даже « исследующую свет ». Цветаева видит цель Евы (ее запретный плод) в стремлении к счастью через разрушение моральных барьеров : « ...не примет божества — знать добро и зло. Привилегия [...] не знать, иначе — откуда бы счастье ? Знают, т. е. страдают люди. Итак, я бы то древо переименовала в древо забвения добра и зла » [там же]. Фактически Цветаева воображает Еву, которая разрушает рай потому, что не понимает, что она уже в раю. Но тем самым Цветаева вновь воспроизводит черты своей типичной героини, подспудно реабилитируя Еву.

Протестная позиция и отношение к Библии как к черновику выражаются у Цветаевой в подчеркнутом плюрализме цикла *Сон* (1924), где признаками сакрального наделяется — в духе декадентского символизма — все, что профанируется христианством ; героиня хочет :

рай Давидов
Зреть и Ахиллов шлем
Священный [...] Заокеанских тропик
Прель, Индостана — ил... [Цветаева, 1994-1995, II : 245].

Индийский рай возникает и в поэме *Крысолов* (1925).

В поэме *Крысолов* (1925) сталкиваются разные типы иллюзорного рая. Город Гаммельн — буржуазный Рай-город и даже Авель-город [Цветаева, 1994-1995, III : 55]. Вторичность этого рая выводится из культа пуговицы, происходящей от фигового листа Адама : « Праадамов крах / Только тобой искуплен, [...] что же лист / Фиговый [...] Как не прообраз ее ? » ; « Mensch wo bist ? [...] Bin nackt, / Наг, — потому робею » [там же : 53]. Этому раю противостоят горы : « Это — Гаммельн, а есть Гималаи : / Райский сад. [...] Этот шлак называется — раем ! » [там же : 71]. Конфликт идеалов порождает образ демонов-соблазнитель « в оперении райских птиц » [там

же : 91], стремящихся к разрушению рая : Крысолов и есть такой демон. У него — свой идеал, представленный в главке « Детский рай » : он отмечен восточно-библейским колоритом, и ему причастна дочь бургомистра, по всем признакам напоминающая Еву (« Соломонова пшеница — / Косы, реки быстрые » [там же : 61]). Это — рай творчества : « Дно — страсти земной... / И — рай — для одной. [...] Рай — сути, / Рай — смысла, / Рай — слуха, / Рай — звука » [там же : 106]. Этот рай, как Китеж, скрыт на дне озера.

В своей прозе, которую Цветаева особенно активно пишет, начиная с 1925 года, она подчеркнуто смешивает альтернативные виды « рая/ада ». Так, в эссе *Мои службы* (1925) описан « розовый райский дворянский Институт », где спуск в кухню напоминает « схождение Богородицы в ад или Орфея в Аид », и где бывала Наташа Ростова : « Ах, взмах розового платья о колонну ! Захлестнута колонна райской пеной ! И ваша — Афродиты, Наташи, Психеи — по [...] плитам — лирическая стопа ! » [Цветаева, 1994-1995, IV : 457]. Текст снимает оппозиции « языческое *vs* христианское », « Афродита *vs* Психея », « Богородица *vs* Афродита », « рай *vs* ад/Аид ». В упреках Наташе Ростовской, ставшей « богиней плодородия », содержится намек на судьбу Евы после грехопадения.

В эссе *Герой труда* (1925) Цветаева вспоминает о судьбе своего раннего стихотворения *Рай* [Цветаева, 1994-1995, IV : 28], представленного на суд В. Я. Брюсова, и обыгрывает связь рая и райка в описании вечера поэтесс (« А улыбка [...] уходила в безбрежность [...] в поднебесье, в рай, в раёк. [...] зал не хотел стихов, зал был счастлив — так » [там же : 49]). Здесь типы рая не смешиваются, а, напротив, поляризуются ради характеристики творчества и личности Брюсова и К. Д. Бальмонта. Бальмонт — « труд Бога в раю », « невинность », « райскость », « ненасытимость всеми яблоками, кроме добра и зла », « змеей любитесь », « воспевают змия » [там же : 53] ; Брюсов — « труд человека на земле », « виновность », « оскомина от всех » яблок, « кроме змиева », он « у змия учится » и состоит « в родстве с ним » [там же]. Миф о рае становится языком, который при помощи одного и того же набора слов может говорить о совершенно разных вещах.

Идея индивидуального рая всплывает, когда в 1925 году у Цветаевой рождается сын Георгий (домашнее имя — Мур), и Цветаева записывает : « А паспорт у тебя будет волчий. Но волк — хорошо, лучше, чем овца, у твоего

святого тоже был волк — любимый, этот волк теперь в раю. Потому что есть и волчий рай — Мур, для паршивых овец, для таких, как я » [Цветаева, 1994-1995, VI : 742]. Волк и паршивая овца свободно сопрягаются, находя свой рай (то есть право на рай, освященное свыше право на существование). Для Цветаевой индивидуальный рай — это искусство : « Я не люблю жизни как таковой, для меня она начинается [...] обретать смысл и вес — только [...] в искусстве. Если бы меня взяли за океан — в рай — и запретили писать, я бы отказалась от океана и рая » [там же : 344].

В 1926 году Цветаева продолжает атаки на Еву в письмах к Пастернаку, но теперь Лилит вытесняется более респектабельной Психеей (около 10 июля 1926) :

...если я увижу то, чем ты прельщ^аешься, я *зальюсь* презрением [...] исконная ненависть Психеи к Еве, от которой во мне нет ничего [...] вопреки всем моим стараниям. [...] Променять меня на хотя бы первую красавицу мира — променять Психею на Еву [...] Душу — на тело. [Цветаева, Пастернак, 2008 : 250-251, 253].

Обычно на оговорку « вопреки всем моим стараниям » (стать Евой) не обращают внимания, но легко привести примеры этих усилий, начиная с первых робких аллюзий в « детской » лирике и кончая *Поэмой Конца*, где образ Евы достигает патетической силы. Но именно эту пафосную Еву (« Было тело, хотело жить ») Цветаева теперь и презирает :

Ты не понимаешь Адама, который любил одну Еву. Я не понимаю Еву, которую любят все. Я не понимаю плоти как таковой, не признаю за ней никаких прав — особенно голоса, которого никогда не слышала. Я с ней — очевидно хозяйкой дома — незнакома. (Кровь мне уже ближе, как *текущее*.) « Воздерживающейся крови... » Ах, если бы моей было от чего воздерживаться ! [там же : 254]

Характерно, как Цветаева сразу начинает делать уступки Еве, как только идея « твердости » начинает размываться, и в тексте регенерируются признаки более раннего образа изменчивой Евы. В итоге Цветаева отказывается от ригидности своей антитезы, что обычно ускользает от ее толкователей. О. Г. Ревзина даже отмечает следы Евы в поэме *С моря* (1926), написанной по мотивам сна Пастернака : « “Это ? — какой-то любви окуски” : [...] Ср. “надкусить яблоко” и соответствующие библейские коннотации » [Ревзина, 2009 : 178, 191].

27 сентября 1926 года Цветаева пишет В. Б. Сосинскому о Еве уже вполне благодушно :

Очень подружилась здесь с детьми Андреевыми [...] особенно — Верой. Добрая, красивая, естественная великанша-девочка, [...] простодушная амазонка. Такой полной природы, такого существования вне умственного, *при уме*, я никогда не встречала ... От Психеи — ничего, *Ева до Адама* — чудесная. [Цветаева, 1994-1995, III : 84]

Ева до грехопадения приравнивается к воинствующей девственнице амазонке, но по инерции противопоставляется Психее. В чем правда такого сближения, трудно сказать, возможно — не только в физическом цветении, но и в созвучии : все звуки имени Ева есть в имени Вера. Весь негатив по отношению к Еве здесь отпадает.

Переезд в Париж, который когда-то Цветаева уже сравнила с раем устами Орленка (*В Шенбрунне*), приводит к очередному уточнению понятия рая в стихотворении *Тише, хвала !..* (26 января 1926) : « Рай — это где / *Не* говорят ! » [Цветаева, 1994-1995, II : 263]. Теперь чешские рощи вспоминаются с ностальгией¹⁴ и создается *Поэма Лестницы*, воспевающая первоначальный рай природы¹⁵ : « Мы, с ремеслами, мы, с заводами, / Что мы сделали с раем, отданным / Нам ? Нож первый и первый лом, / Чтó мы сделали с первым днем ? » [Цветаева, 1994-1995, III : 125]¹⁶. Вернуть этот рай может только бунт стихий, например, пожар : « Целый рай ведь — за миг удушья ! » [там же : 131]. В рай возвращаются все первоначальные (то есть божественные) элементы — стихии : от минералов, превращенных в предметы, до людей, превращенных в бедняков и живущих на черной лестнице (образ ада). Горящий дом превращается в Неопалимую купину и лестницу Иакова, по которой ходят райские « Восходящие — нисходящие — / Радуги » [там же].

14 Позднее в *Стихах к Чехии* (1938-1939) слово « рай » станет одним из ключевых при описании Чехии : « Край мой, рай мой чешский » ; « рай. / Бог, создав Богемию, / Молвил : “Славный край !...” » ; « смиренный рай » ; « От Эдема — скажите, чехи! — / Что осталось ? » ; « большее, чем рай земной ! — / Битву взяли — за край родной » [Цветаева, 1994-1995, II : 347, 349, 355, 359]. Рай связан с деревьями. В письме А. Э. Берг от 18 марта 1939 года Цветаева неточно цитирует свой цикл *Деревья* : « Там, где рябина — Краше Давида-Царя... » [Цветаева, 1994-1995, VII : 537].

15 Поэтому рай может локализоваться и в тайге, как в набросках поэмы о царской семье (*Сибирь*) : « краше сказок няниных / Страна : что в рай — что в Пермь... » [Цветаева, 1994-1995, III : 185].

16 Ср. замечание А. Ю. Зиновьевой : « Постигание природы делает Цветаеву не столько поэтом “потерянного”, сколько “обретенного” Рая [...] “Ах, Ариадна, какой это был рай — в тех Ваших садах !” [...] она сама (как поэт) является [...] природным феноменом (“Дерево, доверчивое к звуку / Наглых топоров и нудных пил, / С яблоком протягиваю руку”, — читаем в “Поэме Лестницы” [...]) » [Зиновьева, 2010 : 46-52].

Цветаева не могла обойти темы рая, обращаясь к Райнеру Мария Рильке в реквиеме *Новогоднее* (1926). Здесь и « наемный рай » санатория, и целый многоярусный небесный рай, явно помнящий и раек Политехнического музея, где проходил вечер поэтесс (*Герой труда*), и лестницы Иакова с радугами (*Поэма Лестницы*). Топография рая тесно связана с цветаевской трактовкой понятия Бога, отраженной еще в *Герое труда* :

Не ошиблась, Райнер, — рай — гористый,
Грозовой ? Не притязаний вдовьих —
Не один ведь рай, над ним другой ведь
Рай ? Террасами ? Сужу по Татрам —
Рай не может не амфитеатром
Быть. (А занавес над кем-то спущен...)
Не ошиблась, Райнер, Бог — *растущий*
[...]
Не один ведь Бог ? Над ним другой ведь
Бог ? [Цветаева, 1994-1995, III : 135]

« Золотой Людовик » (Король-Солнце) — отсылка к сюжету *О первое солнце над первым любов...* и другим вариациям того же сюжета. Евы в этом раю как будто нет, но женщина есть — это автор послания.

Ева тоже может эволюционировать. И нечто подобное мы видим в аллегорическом сюжете *Поэмы Воздуха* (1927), где эволюция выглядит как постепенное освобождение от материальных оболочек разных степеней плотности (Ева-тело, представленная в виде матрешки) : в финале утрачивается и Психея (дыхание, душа, женское начало), остается только мысль — часть Бога.

В эссе *Наталья Гончарова* (1929) понятие рая вновь используется для индивидуализации типов творчества. Цветаева сравнивает студию художницы Гончаровой и поэзию Маяковского : « Рабочий рай, мой рай [...] Рай прежде всего место пусто. [...] Чтобы все могло быть [...] у Маяковского рай — со стульями¹⁷. [...] Пролетарская жажда вещественности. У всякого свой » [Цветаева, 1994-1995, IV : 68]. Сталкиваются не только модели рая, но и такие синонимы, как рабочий и пролетарский, соответствующие этим моделям. « Пустой » рай — то, что может оценить не Адам и тем более не Ева, а, по-видимому, Бог — творец, который может эту пустоту заполнить. Так Цветаева говорит о Гончаровой и себе. Но совсем отказаться от « женского » взгляда она

17 В реквиеме *Маяковскому* Цветаева даст еще одну вариацию индивидуального рая : « Мимо склепов и гробниц — / В красный рай самоубийц... » [Цветаева, 1997 : 445]. Здесь, конечно, вспоминается « волчий » рай и рай для « паршивых овец », о котором она писала в 1925 году.

не может, что проявляется при описании оформления спектакля *Веер* :

« Веер » я видела глазами, и, глаза закрыв : яблонное райское цветущее дерево, затмившее мне тогда всех : и актеров, и героев, и автора. [...] Веера не помню. Яблоню. [там же : 114]

Яблоня и напоминает о райских плодах, и в то же время остается собственно деревом, далеким от всякой плотскости.

В 1931 году тема рая попадает в диалоги с Муром [Цветаева, 1997 : 469, 485-486]. Некоторые его вопросы напоминают реплики Евы из старого замысла : « А в раю яблоки будут ? А можно будет гладить тигров ? » [там же, 472]¹⁸. В *Стихах к сыну* (1932) возникают мотивы покинутого Эдема (России), выдаваемого « за Содом ». В прежние годы Цветаева и сама не чуралась подобных смесей ада и рая, но обычно — предъявляя обе точки зрения.

В эссеистике мотив эмиграции как изгнания из рая снимается в рамках концепции поэта как вечного эмигранта (очерк *Поэт и время*) : « Всякий поэт по существу эмигрант, даже в России. Эмигрант Царства Небесного и земного рая природы. [...] невозвращенец в *свое* небо » [Цветаева, 1994-1995, V : 335]. Свое — не общепоэтическое, а индивидуальное. Но индивидуализм оборачивается греховностью : «...*порочно* только пресловутое “индивидуальное” [...] порочного эпоса, как порочной природы, нет [...] Земля в раю яблока не ела, ел Адам » [« Искусство при свете совести », 1932, там же : 347]. Поэт — грешник в своем собственном раю, поэтому оказывается невозвращенцем и изгнанником. Для неустойчивой позиции поэта Цветаева находит метафору чистилища : « Искусство — искус [...] самый неодолимый соблазн земли [...] Между небом духа и адом рода искусство чистилище, из которого никто не хочет в рай » [там же : 362].

В статье « Поэты с историей и поэты без истории » (1932) тяга к раю (Эдему) рассматривается как признак настоящего лирика — поэта без развития (истории), замкнутого в пределах изначально заданной поэтики. Цветаева показывает это на материале стихотворения Пастернака *Когда за лиры лабиринт...* Эдем Пастернака — « лицо единственной для него существующей истории : рая, природы, земли, где все было — всегда » ;

18 Позднее Цветаева будет жаловаться С. Н. Андрониковой-Гальперн на французскую школу Мура, где все приходится учить наизусть, « ...невольно учу и я [...] Галлов, Адама и Еву » [Цветаева, 1994-1995, VII : 159].

« Первый шаг юноши Пастернака был шаг — *назад*, в рай, [...] который, по Андерсену, есть не что иное, как сад Эдема, ушедший [...] под землю, где [...] будет цвести во веки веков » [там же : 410]. У Пастернака история вытеснена природой, и « за двадцать лет [...] расцвело больше деревьев, чем в Эдеме » [там же : 420]. Характерна и тема детства : « детство — вечный вдохновляющий источник лирика, возвращение [...] к своим райским истокам. Рай — ибо ты принадлежал ему. Рай — ибо он распался навсегда. Так Пастернак, как всякий ребенок и всякий лирик, не мог не вернуться к своему детству. К мифу своего детства, завершившемуся историей » [там же : 423].

Цветаева и сама возвращается к мифу своего детства, воспевая в эссе *Хлыстовки* (1934) Тарусский рай на Оке, уже воспетый в многочастном стихотворении *Ока* в сборнике *Волшебный фонарь* (1912) : « Есть у меня из всех видений райского сада Тарусы одно самое райское, потому что — единственное [...] Своих [...] я в том раю не помню » [там же : 96-97]. Имеется в виду встреча с хороводом хлыстовок. Хлыстовское кружение напоминает образ круглого рая Цветаевой. С точки зрения обывателя приобщение к этому « раю » равно грехопадению.

Вскоре Цветаева создает и эссе *Черт* (1935), в котором воспроизводит ситуацию « женщина и дьявол », варьирующую исходную райскую коллизию. То, что эта женщина — ребенок, не уменьшает, а увеличивает сходство (ср. « детский грех Евы »). Цветаева сталкивает ее с разбором немецкой басни *Ангел и грубиян*, в которой грубый мальчик не поделился с другим земляникой, а потом горько пожалел, когда увидел, что это был ангел. Цветаева утверждает : « И никакие Адам и Ева с яблоком и даже со змеем так во мне добра не предрешили, как мальчик — с другим мальчиком [...] заоблачным » [там же : 49]. Сходства между этими сюжетами мало, заметнее различие : Бог не делится яблоками с Евой и запрещает делиться ими с Адамом ; немецкая басня учит именно делиться со всеми.

Цветаева продолжает : « И если я потом, всю жизнь, стольких Grobian'ов [...] видела ангелами, демонами, небожителями, то, может быть, от [...] страха : небесного не принять за земного » [там же]. Принцип милости оказывается выше принципа справедливости. В этом, несомненно, можно усмотреть концепцию христианского спасения. Причем мы видим, что к небесным она относит всех небожителей : и ангелов, и демонов. Вероятно, и змея, поделившегося с Евой яблоком.

Суммируем сказанное. Слово « рай » (Эдем, Парадиз и др.) — важный элемент поэтического языка Цветаевой, но Ева как центральный персонаж этого мифа воспринимался Цветаевой неоднозначно, подвергаясь постоянному переосмыслению. В лирике « детского » периода Ева синтезируется с образом страстной колдуньи (Эва) или — с героинями « испанских преданий », гибнущих на костре ради любви. В этом качестве она отвергается, но героиня Цветаевой на небесах предчувствует тоску по земле (*В раю*). В « юношеской » лирике (1913-1915) райская тема редуцируется, но героиня защищает перед Богом женщину, для которой весь мир — соблазн. В 1916 году язык библейской образности восстанавливает права райской темы и героинь типа Эвы. Лирическая героиня берет уроки эпикурейства у эдемского змея, именуемого « господин Время ».

В 1917 году она осознает : « Рай я вижу совершенно круглым. И слово рай — круглым ». Все круглое оказывается райским, начиная с яблок, глаз, солнца и женских форм, и кончая площадью, « круглой, как рай », и всем, что имеет концентрические очертания (Давидов щит, розы, огонь). От лица « грустной Евы » Цветаева пишет стихотворение *Только закрою...* про ностальгию по « нежным речам райской змеи ». Выводя формулу райского мифа (в духе О. Мандельштама), Цветаева по-разному суммирует персонажей : змея — с Евой, Еву — с Адамом, Бога — с солнцем или змеем. Соединяя райский сад с Моисеевым кустом, Цветаева синтезирует образы Евы и Богородицы.

В 1918 году образ Евы неожиданно смещается из эротического плана в бытовой в портрете плутоватой Евы — кормилицы Груши и в тезисе, что ситец — « первая (после змея !) страсть праматери Евы ». В 1919 году эротический и бытовой варианты дают образ веселой « бабушки », прожившей « в райском во саду » и того же ожидающей за гробом. Мужские варианты этого персонажа наполняют раннюю драматургию Цветаевой : жизнь такого героя — « цепь розовых измен », переход « из рая в рай ». Прелестная Розанэтта (роза — атрибут рая) именуется « малюткой Евой » и напоминает Аврору, соблазненную Амуром, выдающим себя за Ангела.

20 мая 1920 года создается набросок пьесы *Ева*. Суть Евы — вождение к круглым предметам — солнцу и глазам Адама, первое слово — « дай ! ». Постепенно ее чувства утончаются, она жаждет чудес и по наущению змея съедает яблоко. Желание целоваться с законным мужем быстро проходит.

От « порядочной женщины » в этой Еве нет ничего, но видна автоирония и переклички со стихами к Н. Н. Вышеславцеву, который проецируется то на сурового Адама (« кто создан из глины »), то на изгоняющего из рая Бога (« Возьмите все, мне ничего не надо... »). Цветаева то критикует « рай условный » (Эдем альковный), то защищает его. Двоящаяся картина мира воплощается в любовном треугольнике поэмы-сказки *Царь-Девуца* (1920), где все три протагониста « цитируют » Еву : Царь-Девуца зарится на райские плоды — губы царевича. Мачеха — Ева соблазняющая : « Плоть ли бабья [...] яблонь-май ? / Бабья пазуха — / Али божий рай ? » Царевич видит Евины сны : « красное солнце / Мне — яблочком в рот ».

В 1921 году в стихотворении *О первое солнце над первым лбом !...* Цветаева делает Еву соперницей Адама за любовь к « крылатому солнцу древних » (символ Египта, соединяющий солнце и змею). Модернизированная Эва в образе Маринки (поэма *Переулочки*) торжествует над сильным полом. Но в недописанной поэме *Егорушка* доминирует герой, способный расторгнуть союз женщины и змея и освободить из плена Елисавету — « хранительницу книги и судеб ». В сюжет введен и « мужской, кулашный » рай — Серафимград, что создает прецедент альтернативных типов рая : в мужской рай Егор хочет ввести даже волка.

В 1922 году Цветаева на миг ощутила себя счастливой Евой, « живейшей из жен » (*Здравствуй ! Не стрела, не камень...*). Воссоединившись с мужем, она упивается словами « дай » и « мой », наполняет текст эротическими метафорами-загадками.

Однако большая часть ее текстов обращена к М. А. Вишняку, с которым она как будто меняется гендерными ролями, развивая линию эмансипации Евы : глаза героини, « не ведающие век », исследуют свет. Зная « лестницу божественную », она изъята из числа « доверчивых подруг » (синоним Евы) и признает « все древности, кроме : дай и мой, / Все ревности, кроме той, земной ». Жестом Разина (« Вечной мужественности взмах ! », *По загарам — топор и плуг*) она ниспровергает Еву в себе : « Мхом и медом дымящий плод — / Прочь, последнего часа тварь ! ». В цикле *Сивилла* героиня, отданная небесному огню, выбывает « из живых » и обретает высший плод (мотив Благовещенья). Сгоревшее дерево-сивилла — синекдоха райского сада, что не отменяет, конечно, античных и прочих контекстов.

В стихотворении *Но тесна вдвоем...* предельное высушивание и окаменение сивиллы (адамизация Евы) неожиданно совершает вираж, возвращаясь к непостоянству и капризности Евы, трансформированной в вечное движение рек, сопряженное с библейским афоризмом « враги человеку домашние его » : Адам должен вернуться к пластичности глины, чтобы войти « в горный лагерь лбов » ; но надо отбросить Еву (и другие соблазны), как это сделала сама Ева, став Сивиллой. Любовное счастье Евы в этот период видится Цветаевой детским фальшивым Парадизом (ады и раи).

Иное дело — « крылатое солнце » и возможность альтернативного рая, воплощенные в сюжете любви к демону в поэме-сказке *Молодец* :

Оттого что ад
Мне крошечный — рай :
С молодым !

В стихотворении *Поэма заставы* (1923) идея альтернативного рая / ада форсируется : « Рай — с драками ? [...] У всякого — / Свой ».

Рай может выглядеть как ад (*Сахара*). Поэтический « брак » с Пастернаком альтернативен « розовым грудам грудей » и « гуще недр » обычной Евы.

Живая, а не поэтическая Ева реабилитируется в стихах к К. Б. Родзевичу (« Евы золотое яблоко. / ...Ты меня забудешь наглухо »). Вариантом Евиного яблока оказывается « Персефоны зерно гранатовое », ад и рай отождествляются в образе горы (поверженный титан — аллюзия на змея). Преходящий рай воплощен в образе круглой « соломоновой » луны. Героиня исповедует тайну Евы, полученную от древа. Отвергая христианство и душу (« пар », « христианская немочь бледная »), героиня оплакивает уходящую жизнь : « Было тело, хотело жить ». Однако в разлуке Цветаева не способна восхищаться гедонистическим идеалом и вновь подменяет Еву колдовской версией типа Эвы, но уже в образе Лилит (*Попытка ревности*, 1924). Защищая Лилит перед Пастернаком, она попирает тип Евы, кодирующий всех физически близких к поэту женщин. В 1925 Цветаева критикует Библию, настаивая, что Ева стремилась « сделать по-своему — преступить », а не обрести этическую мудрость.

Три вида рая сталкиваются в поэме *Крысолов* (1925) : Гаммельн — рай-город (« Авель-город »), « Гималаи : / Райский сад » и творческий « детский

рай », скрытый на дне озера. В эссе *Герой труда* (1925) райский миф — язык описания и дифференциации В. Я. Брюсова и К. Д. Бальмонта. Прогнозируя судьбу сына, Цветаева фиксирует мысль, что « есть и волчий рай » « для паршивых овец », а для Маяковского в 1930 году придумает « красный рай самоубийц ». Рай в этих контекстах символизирует право на отличное от других существование.

В 1926 году в письмах к Пастернаку Цветаева дает последний и решительный бой Еве, утверждая : от Евы « во мне нет ничего [...] вопреки всем моим стараниям ». Темную Лилит сменяет светлая Психея, восстанавливающая оппозицию « душа — тело » из *Поэмы Конца*. На этот раз побеждает душа, но не до конца : Цветаева сразу начинает делать уступки Еве, переходя от плоти к крови и регенерируя признаки типа изменчивой Евы : очередная « попытка ревности » проваливается. Вне переписки с Пастернаком « Ева до Адама » приравнивается к воинствующей девственнице амазонке уже в позитивном контексте.

Райская тема занимает важное место во вторые полтора десятилетия цветаевского творчества (с момента переезда в Париж), но Цветаева скорее склонна видеть себя Богом-творцом этого рая, нежели Евой. Отсюда образ пустого рая как пространства для творчества : « Рай — это где / Не говорят ! ». В *Поэме Лестницы* воспевается первоначальный рай природы, который восстанавливает бунт стихий — пожар. В реквиеме Р.-М. Рильке *Новогоднее* (1926) Цветаева обыгрывает связь « Райнер / рай » и выстраивает многоярусную модель : от « наемного рая » санатория до небесного амфитеатра с реминисценцией райка Политехнического музея и лестницы Иакова. Каждому ярусу рая соответствует новый уровень Бога. Взирая на все это снизу, лирическая героиня повторяет позу Евы, взирающей на « крылатое солнце древних ».

В эссе *Наталья Гончарова* есть и рай Бога (« место пусто »), и рай Адама (« рай — со стульями » Маяковского), и рай Евы (« яблонное райское цветущее дерево ») : « У всякого свой ». Мелькает эмигрантская версия рая-покинутой родины (в стихах к сыну), но себя Цветаева идентифицирует только с искусством, и ее рай космополитичен : поэт — эмигрант « Царства Небесного и земного рая природы ». Поэта притягивает и « небо духа », и « ад пола » (Психея и Ева ?), поэтому « искусство чистилище, из которого никто не хочет

в рай ». Лирик — поэт вечного, поэтому он стремится к природе и назад — в Эдем, в миф своего детства : « Рай — ибо ты принадлежал ему. Рай — ибо он распался навсегда ». Этот рай может выглядеть адом (*Хлыстовки, Черт*). В басне *Ангел и грубиян* Цветаева находит поправку к мифу о Еве : мальчик пожадничал, а потом пожалел, узнав, что не дал земляники ангелу. Прав не тот, кто жадничает, а тот, кто делится, и с точки зрения Цветаевой (в глубине своей — христианской), демон, который поделился с Евой яблоком, может быть оправдан.

Bibliographie

Айзенштейн Е.О., 2014, « О поэтическом контексте в лирике М. Цветаевой на примере стихотворения “Ударило в виноградник...” », *Актуальная Цветаева — 2012 : К 120-летию со дня рождения поэта. Сборник докладов*. Москва, Дом-музей Марины Цветаевой, С. 245-255.

Антокольский Павел, 2003, « Книга Марины Цветаевой » (1966), *Марина Цветаева в критике современников : В 2-х частях*. Сост. Л. А. Мнухин. Ч. 2 : 1942-1987. Москва, Аграф, с. 348-368.

Венцлова Томас, 1994, « “Поэма Горы” и “Поэма Конца” как Ветхий Завет и Новый Завет », *Modern literature and culture : Studies and Texts*. Vol. 32 : *Marina Tsvetaeva. One Hundred Years*. Ed. by V. Schweitzer, J. A. Taubman & al. Amherst, Massachusetts, p. 147-161.

Гаспаров М., 1992, « От поэтики быта к поэтике слова », *Марина Цветаева. Статьи и тексты : Wiener Slawistischer Almanach*. Wien, Sbd. 32, S. 5-16.

Гиппиус З. Н., 1993, « Песня », *Русская поэзия « серебряного века », 1890-1917*. Антология. Ред. М. Л. Гаспаров, И. В. Корецкая. Москва, Наука.

Горькова Т., 2005, « “Поэзия собственных имен” : Автобиографичность поэзии М. Цветаевой », *Марина Цветаева в XXI веке. XV и XVI Цветаевские чтения в Большевце*. Сборник докладов. Москва, изд. дом « Стратегия », с. 11-21.

Ельницкая С. И. , 2004, *Статьи о Марине Цветаевой*. Москва, Дом-музей М. Цветаевой.

Забезинский Георгий, 1962, « Вулканическая бунтарка : О Марине Цветаевой », *Современник*, № 6, с. 57-67.

Зиновьева А. Ю., 2010, « Вокруг “Куста” », *Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета*. Филология, III : 3 (21), с. 44-56.

Ибрагимов С. Р., 2017, *Поэтика дихотомии « тело-душа/Ева-Психея » в творчестве М. И. Цветаевой*. Диссерт. на соиск. ст. канд. филолог. наук. Казань.

Ибрагимов С. Р., Радь Э. А., 2017, *Поэтика дихотомии « тело-душа/Ева-Психея » в*

творчестве М. И. Цветаевой. Москва, Флинта.

Иваск Ю., 2003а, « Благородная Цветаева. Поэзия Цветаевой — поэзия хвалы и хулы » (1957), *Марина Цветаева в критике современников* : В 2-х частях. Сост. Л. А. Мнухин. Ч. 2 : 1942-1987. Москва, Аграф, с. 108-118.

Иваск Ю., 2003б, « Похвала российской поэзии » <отрывок> (1985), *Марина Цветаева в критике современников* : В 2-х частях. Сост. Л. А. Мнухин. Ч. 2 : 1942-1987. Москва, Аграф, с. 602-603.

Каган Ю. М., 1993, « О еврейской теме и библейских мотивах у Марины Цветаевой. Опыт толкования нескольких стихотворений », *De Visu*, № 3, с. 55-61.

Липкин С. И., 2002, « Вечер и день с Цветаевой », *Марина Цветаева в воспоминаниях современников* : *Возвращение на родину*. Москва, Аграф, с. 127-137.

Лосев Л., 1992, « Перпендикуляр : Еще к вопросу о поэтике переноса у Цветаевой », *Марина Цветаева, 1892-1992*. Под ред. С. Ельницкой и Е. Эткинда. Нортфилд, Санкт-Петербург, Максима, с. 100-109.

Мейкин М., 1997, *Марина Цветаева : Поэтика усвоения*. Пер. с англ. С. Зенкевича. Москва, Дом-музей М. Цветаевой.

Мещерякова И. А., 1999, « Библейские мотивы в творчестве М. Цветаевой 1910-х годов », *Шестая цветаяевская междунар. науч.-темат. конференция*. Сб. докладов. Отв. ред. В. И. Масловский. Москва, Дом-музей М. Цветаевой, с. 193-201.

Мещерякова И. А., 2002, *Библейские мотивы в поэзии М. Цветаевой*. Диссерт. на соиск. уч. ст. канд. филолог. наук. Москва, МГУ.

Муратова Е. Ю., 2004, « Роль мифологических и библейских имен в поэтике Марины Цветаевой », « *Чужбина, родина моя !* » : *Эмигрантский период жизни и творчества Марины Цветаевой*. Сб. докладов. Москва, Дом-музей М. Цветаевой, с. 454-462.

Цветаева М. И., 2001, *Письма к Константину Родзевичу*. Подгот. Е. Б. Коркина. Ульяновск, Дом печати.

Цветаева Марина, Пастернак Борис, 2008, *Души начинают видеть : письма 1922-1936 годов*. Сост. и предисл. И. Д. Шевеленко. Москва, Вагриус.

Орлов В., 2003, « Марина Цветаева. Судьба, характер, поэзия » (1965), *Марина Цветаева в критике современников* : В 2-х частях. Сост. Л. А. Мнухин. Ч. 2 : 1942-1987. Москва, Аграф С. 256-323.

Островский А. Н., 1955, *Гроза*, Островский А. Н., *Пьесы*. Москва, Московский рабочий.

Ревзина О. Г., 2009, *Безмерная Цветаева : Опыт системного описания поэтического идиолекта*. Москва, Дом-музей М. Цветаевой.

Романова Г. В., 2003, *Использование библеизмов в поэзии Марины Ивановны Цветаевой*. Диссерт. на соиск. уч. ст. канд. филолог. наук. Воронеж, ВГУ.

Рудик И., 2014, *Русская тема в сборнике Марины Цветаевой « Версты. Стихи. Выпуск I »* (1922). Тарту, University of Tartu press.

Садовников Дмитрий, 1968, *Поэты-демократы 1870-1880-х годов*. Подготовка текста и примеч. В. Г. Базанова, Б. Л. Бессонова и А. М. Бихтераю. 2-е изд. Ленинград, Советский писатель.

Тaubман Дж., 1991, « Двух соловьев поединок... » (1982), *Марина Цветаева : Труды международного симпозиума в Лозанне*. Под ред. Р. Кембалла. Bern, Peter Lang, с. 160-169.

Телетова Н., 2003, « Любимая поэма Цветаевой », Цветаева Марина, *Молодец*. Поэма. Илл. Натальи Гончаровой. Санкт-Петербург, Дорн, с. 205-259.

Шевеленко И. Д., 2002, *Литературный путь Цветаевой : Идеология, поэтика, идентичность автора в контексте эпохи*. Москва, Новое литературное обозрение.

Corpus

Цветаева Марина, 1922, *Версты*. Стихи. Москва, Государственное издательство.

Цветаева М. И., 1994-1995, *Собрание сочинений в семи томах*. Сост., подгот. текста и комментарии А. А. Саакянц и Л. А. Мнухина. Москва, Эллис Лак.

Цветаева М. И., 1997, *Неизданное. Сводные тетради*. Подгот. текста, предисл. и примечания Е. Б. Коркиной и И. Д. Шевеленко. Москва, Эллис Лак.

Цветаева М. И., 2000-2001, *Неизданное. Записные книжки : В 2-х томах*. Сост., подгот. текста, предисл. и примечания Е. Б. Коркиной и М. Г. Крутиковой. Москва, Эллис Лак.