

Замысел *Саула* и образ Давида в творчестве Цветаевой

Le dessin de *Saul* et l'image de David dans l'œuvre de Tsvetaeva

Saul's project and the image of David in Tsvetaeva's work

Roman Voïtekhevitch

Аннотация

Интерес к библейскому Давиду проявлялся в творчестве Цветаевой в течение двух десятилетий — с 1917 по 1939 годы. До середины 1920-х Цветаева прибегает чаще и активнее к образу Давида. В тетраптихе *Отрок* (1921) оформляется идея пьесы *Давид (Саул)*, которая в эмиграции в 1922 году получает название *Ионафан*; тогда же возникает и идея продолжения — *Старый Давид*. Отдельные мотивы этого драматического замысла проникают в поэмы и циклы стихов 1922-1923. Первый и последний раз Цветаева упоминает о нем в статье *Поэт о критике* (1926). Период падения интереса к образу Давида ограничен *Поэмой Воздуха* (1927), где Давид предстает в шаржированном образе, и *Письмом к Амазонке* (1932), где он назван *хамом* из-за сюжета с Ависагой. Однако с 1933 по 1937 годы в мемуарной прозе и двух стихотворениях 1935 года образ Давида реабилитируется.

Ключевые слова: Цветаева, поэзия, драматургия, Давид, Саул, Библия, псалмы

Résumé

C'est pendant deux décennies, de 1917 à 1939, que l'intérêt pour le David biblique se fait sentir dans l'œuvre de Cvetaeva. Avant le milieu des années 1920, Cvetaeva

recourt à ce personnage d'une manière plus régulière et accentuée. L'ébauche de la pièce de théâtre *David (Saul)* commence à prendre forme dans le tétrptyque *Le jeune homme* (1921), ensuite, dans l'émigration, en 1922, cette pièce sera intitulée *Jonathan* ; c'est à cette époque-là que germe aussi l'idée d'une suite, *Le vieux David*. Certains motifs de ces études dramaturgiques se manifestent dans des poèmes épiques et des cycles poétiques des années 1922-1923 ; Cvetaeva en parle pour la première et la dernière fois dans son article « Le poète sur la critique » (1926). La période du désintéressement par rapport à l'image de David commence avec *Le Poème de l'Air* (1927), où David est parodié, et se termine avec *Lettre à l'Amazone* (1932), où David est qualifié de *mufle* à cause l'épisode avec Abisag. Dans les mémoires de Cvetaeva datés des années 1933-1937 et dans deux poèmes de 1935, David est pourtant réhabilité.

Mots-clés : Cvetaeva, poésie, dramaturgie, David, Saul, Bible, psaumes

Abstract

The interest in the biblical David is particularly salient in Cvetaeva's work from 1917 to 1939. Before the mid-1920s, Cvetaeva used this character in a more regular and accentuated way. The draft of the play *David (Saul)* began to take shape in her tetraptych *The Youth* (1921), then in the emigration in 1922 this play would be entitled *Jonathan*; it was at this time that the idea of a sequel, *The old David*, also germinated. Some of the motives of these dramaturgical studies were manifested in epic poems and poetic cycles of 1922-1923; Cvetaeva mentioned them for the first and last time in her article "The poet on criticism" (1926). The period of disinterest in David's image began with *The Poem of the Air* (1927), where David was parodied, and ended with *Letter to the Amazon* (1932), where David was called a *cad* because of the episode with Abisag. In the memoirs of Cvetaeva dated 1933-1937 and in two 1935 poems, David is however rehabilitated.

Keywords: Cvetaeva, poetry, dramaturgy, David, Saul, Bible, psalms

В своей программной статье « Поэт о критике » (1926) Цветаева в первый и последний раз оповестила мир о своих планах написать трагедию на ветхозаветный сюжет:

Деньги [...] еще и *ландшафт* моих стихов, та Греция, которую я так хотела, когда писала Тезея, и та Палестина, которой я так захочу, когда

буду писать Саула, — пароходы и поезда, везущие во все страны, на все и за все моря! [V: 286-287]¹

О трагедии *Саул* говорится в будущем времени. Однако работа над этой пьесой (под разными названиями) велась уже с начала двадцатых, и ее основной конфликт был уже обозначен в цикле *Отрок* (1921). Сквозная тема цикла — любовь и ненависть царя Саула к своему преемнику — псалмопевцу Давиду. Пьеса не была написана, но следы интереса к образу Давида оказались разбросаны по всему творчеству Цветаевой, явно доминируя среди других библейских мотивов [Муратова, 2004; Айзенштейн, 2012].

Источники

Библейские сюжеты Цветаева знала с детства [А. Цветаева, 2008: 132], в частности — по иллюстрированным адаптациям для детей². Псалмы она слышала в церкви, на уроках Закона Божьего и, конечно, знала, что такое Библия, Псалтирь, читала переложения псалмов. Способствовала ее образованию и музыкально-музейная культура, в частности — копия микеланджеловского Давида, украшающая вход в Музей изящных искусств, созданный ее отцом, И. В. Цветаевым, выходцем из семьи священника.

О поэтической традиции, на которую опиралась Цветаева, судить труднее. Едва ли она читала переложения псалмов Симеона Полоцкого, но тексты XVIII века, начиная с Тредиаковского, теоретически знать могла. В 1840-х годах традиция переложений псалмов оскудевает [Коровин, 2019: 23], причем не только в России, но отдельные вольные подражания псалмам создаются вплоть до наших дней (достаточно вспомнить песню *Rivers of Babylon* группы Boney M. или *Псалом 151* Б. Гребенщикова). Кумиру Цветаевой лорду Байрону принадлежит цикл *Еврейские мелодии*,

- 1 При ссылках на семитомник Цветаевой под редакцией А. Саакянц и Л. Мнухина мы будем указывать номер тома римскими цифрами и номер страницы непосредственно после цитаты.
- 2 К примеру, таким как иллюстрированное издание: *Библейские мотивы*. Рисунки художника Густава Доре со стихотворениями к каждому рисунку русских поэтов: А. Н. Майкова, Я. П. Полонского, В. А. Жуковского и многих др. Т. 1-3, Санкт-Петербург, А. А. Каспари, 1896-1898.

часть из которых также являются вольными переложениями псалмов, а часть связаны с личностью царя Давида (*Саул* и известное в переводе Лермонтова стихотворение *Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей...*). Несомненно, Цветаева знала и стихотворения Р. М. Рильке, посвященные Давиду и Саулу. Возможно, слухи о пьесе *Царь Давид* (1921) Рене Моракса и о созданной по ее мотивам оратории Артюра Онеггера (1924) стимулировали ее желание дописать свою трагедию, когда она вспоминала о ней в 1926, но на этот счет нет никаких данных.

Среди старших современников Цветаевой, отметившихся подражаниями псалмам, можно назвать Фофанова (32, 64, 68 псалмы), Бальмонта (18-ый), Бунина (138-ой), Брюсова (151-ый), Клюева (*Поддонный псалом*) и т. д. Очевидно, что многие подражания не обозначают своего источника и сильно рознятся в трактовках оригинала. Так, Державин в своих « объяснениях » признавался, что его шедевр *Властителем и судиям* (Пс. 81) заслужил неудовольствие императрицы: « ...опосле автор уже узнал, что якобинцы, сей псалом переложа, распространили по Франции, к упрекам правления Людовика XVI » [Державин, 1985: 307].

Отдельного внимания заслуживает неканонический 151-ый псалом, известный по Септуагинте, славянской Библии и кумранским рукописям. Он интересен тем, что отражает наиболее знаменитый образ Давида — победителя Голиафа. Только в двух-трех известных нам случаях поэты точно указывают на источник: *Из 151 псалма* Сумарокова, *Подражание псалму 151* Майкова и *Подражание последнему псалму* Н. Шатрова. Другие авторы дают более обобщенную ссылку (*Псалом на Голиафа* Е. Милькеева, *Псалом Давида на единоборство с Голиафом* Л. Мея и *Псалом Давида* Брюсова). Стихи Грибоедова и Хомякова, а также эпопея Кюхельбекера называются просто *Давид*. Поэма последнего — самое крупное его стихотворное сочинение, включающее множество переложений псалмов (151-му псалму соответствует отрывок *Среди братьев юн и мал...*). Пушкин на тот же сюжет написал эпиграмму *Певец Давид был ростом мал...* Стихотворение И. Бороздны называется *На*

единоборство Давида с Голиафом, а стихотворение Ф. Глинки — просто *Победа*. Псалом 151 входит частями и в *Гусли Давида* Д. Ознобишина.

Отдельную категорию составляют тексты, посвященные жизни, характеру и значению деятельности царя Давида. Среди них *Арфа Давида* Н. Гнедича, одноименное произведение Ф. Сологуба, стихотворение Ф. Глинки *Кифару взял Давид — пророк венчанный...*, *Псалтирь* Е. Шаховой, *Песнь Давида, оплакивающего Иоанофана и Саула после поражения на горах Гелбойских* Б. Федорова, *Царь и певец* С. Фруга, *Псалмопевец Давид* и *Царь Саул* К. Р., *Пощада*, *Бегство Давида* и другие сочинения К. Льдова, *Саул* Фофанова и одноименное произведение Бальмонта, а также *Эндорская прорицательница* и *Притча пророка Нафана* Мея, *Авессалом* О. Чуминой, *Больной Давид* И. Козлова, *Авесса спасает Давида* А. Лаврова, *Чума в Израиле* Ю. Михайлова и т. д. Для Цветаевой могло иметь значение и беглое упоминание Давида в ранней лирике Ахматовой (*Со дня Купальницы Аграфены...*, *Майский снег*), а из драматургии — драматическая поэма С. Соловьева *Саул и Давид* и *Трагедия о Давиде, царе иудейском* Э. Миндлина [Тименчик, 2006].

Е. Ю. Муратова задается вопросом, насколько близок инвариант образа Давида у Цветаевой к его традиционному восприятию? Она выделяет следующие канонические признаки образа. Давид, сын Иессея Вифлеемлянина, « молод, белокур и красив », честен, справедлив, разумен, храбр. Он пас овец, спас их от льва и медведя, а евреев — от гиганта Голиафа, служил первому царю Израиля Саулу, « успокаивая его душевную болезнь игрой на арфе ». Давид — « творческая личность », а его молитва *Помилуй мя, Боже* — одно из самых « прекрасных покаянных песнопений ». Пророк Самуил « по воле Бога выбрал его царем Израиля », и Давид завершил объединение « колен в единое царство, которому дал новую столицу — Иерусалим ». Он прожил семьдесят лет и получил от пророка Нафана предсказание о пришествии Христа: « дева Мария происходила из дома Давидова и родила Сына в Вифлееме — на родине царя Давида ». Основные семы этого образа: « молодой, красивый, избранный Богом, умный, храбрый, талантливый, хитрый, благодарный, не помнящий зла, справедливый, успешный » [Муратова, 2004: 457-458].

За скобками этого описания осталась история соблазнения Вирсавии, матери Соломона, и убийства ее мужа. Этот сюжет породил бесчисленное число живописных изображений прекрасной Вирсавии. С ним связан и сюжет о пророке Нафана, осудившем Давида (ср. *Притчу пророка Нафана* Мея), и прекрасный покаянный пятидесятый псалом, который не был единственным, ведь Давид — автор целой поэтической книги, Псалтири, позднее лишь дополненной псалмами других авторов.

Муратова отмечает, что в лирике Цветаевой Давид также « молод, красив, победоносен. “Победоноснее Царя Давида Чернь раздвигать плечом” [II, 12], “Так с неба Господь Саваоф Внимал молодому Давиду” [I, 393], “Ввысь, где рябина Краше Давида-Царя!” [II, 142] », что он « символ именно молодости, красоты, жизнеутверждения и жизнелюбия », и другого Давида Цветаева не знает [Муратова, 2004: 458]. Однако мы увидим далее, что это не совсем так: среди замыслов Цветаевой был план написать о старом Давиде и Ависаге, да и конфликт его с сыном Авессаломом также отразился в ее поэзии. Заметим также, что Цветаева обделила вниманием не только деяния старого Давида, но и его государственную деятельность, зато придавала большое значение его дружбе с Ионафаном — сыном Саула. Для Цветаевой он в первую очередь — боговдохновенный поэт-музыкант. И если уж вспоминать актуальные элементы традиции, то важно и то, что « певец Давид был ростом мал », но при этом несоизмеримо выше великих, будь то Голиаф или Саул, который также возвышался над всеми на целую голову.

Предыстория

Явление образа Давида было подготовлено в поэзии Цветаевой задолго до его появления под собственным именем. До 1916 года Цветаева была крайне далека от специфической библейской образности, а в 1914 г. даже исповедовалась В. Розанову в своем атеизме [VI: 119]). Тем не менее, она не могла обойтись без традиционных поэтических тем, мотивов и жанров. Уже в первой ее книге *Вечерний альбом* (1910) встречаются две молитвы — *Молитва* и *Еще молитва* — жанровый аналог псалмов. В период юношеских стихов (1913-1915) Цветаева погрузилась в мир бунтующих

романтических страстей, что выразилось и в активной « полемике » с Богом: « Бог, не суди! — Ты не был Женщиной на земле! » [I: 244], которая оказалась и косвенной полемикой с псалмами, призывающими Бога выступить в роли судьи (Пс. 7, 9; 34, 24; 42, 1; 53, 3 и т. д.). Цветаева словно возвращает Богу евангельский императив (Мф. 7, 1-2), обращенный к людям.

Из поездки в Петербург зимой 1915-1916 годов Цветаева возвращается в Москву *архаистом*: вместе с *русской* фольклорно-исторической тематикой и стилистикой в ее творчество проникает и библейская образность [Мещерякова, 1999: 197]. Но изменчивая героиня Цветаевой то сливается с носителями религиозного сознания, то подчеркивает кощунственность своей позиции. На вопрос целого ряда псалмов, кто заслуживает пребывания с Господом, на его горе, в его жилище и т.п. (1-ый, 14-ый, 23-ий и другие псалмы), она дает неутешительный ответ в первой же строке стихотворения *Быть в аду нам, сестры пылкие...* (1916). Как и требует Псалтирь (псалом 150), героини « каждою-то жилкою / Пели Господу хвалу! », но при этом заводили « песни райские У разбойного костра » [I: 248], нарушая правило — не искать рая на земле, не петь для грешников « на реках Вавилонских » (136-ой псалом).

Интерес Цветаевой к Библии резко усилился летом 1916 после знакомства с польским евреем Н. Плущером-Сарна. В стихах второй половины 1916 года появляются такие персонажи, как Даниил, Иаков, Моисей, Иегова и Элоим (все они встречаются и в Псалтири). К Плущеру-Сарна обращено и стихотворение *Евреям*, в котором сказано: « С последним из сынов твоих, Израиль, / Воистину мы погребем Христа! » [I: 322].

В любом из вас, — хоть в том, что при огарке
Считает золотые в узелке —
Христос слышнее говорит, чем в Марке,
Матфее, Иоанне и Луке [I: 322].

В понимании Цветаевой книга — лишь ослабленное и ущербное выражение « тайны » личности (будь то Гете, Ницше, Р. Штейнер, Волошин или кто угодно другой). Поэтому не Библия, а само еврейство —

« купина неопалимых роз » [Каган, 1993: 1997], связующая с Богом. И это — только частный случай более общей идеи, что любое живое существо (девушка, растение) ближе к Богу, чем скрижали (ср. *Расцветает сад, отцветает сад...*, 1917). Поэтому Цветаева и отказывалась тратить время на латынь и чтение магической книги Овидия *Ars amandi*, ведь она как женщина больше знает о его героинях, чем сам автор *Героинь (Как жгучая отточенная лесть...*, 1915). Но характерно, что и полемика Цветаевой с книжностью (в духе фаустовского « суха теория, мой друг, а древо жизни вечно зеленеет ») ведется книжными средствами, и в своей апологии мира растений Цветаева могла опереться на первый псалом, уподобляющий благочестивого человека зеленеющему дереву (Пс. 1, 3).

Характерная для Псалтири тема прославления имени отчетливо выразилась в стихах 1916 года, посвященных Блоку и Ахматовой. В стихотворении *Словно ветер над нивой, словно...* Цветаева интерпретирует и божественное имя Элоим, утверждая, что его следует призывать « в ночи любовной », а не « в ночи последней » (ср. Пс. 21, 1; Мат. 27, 46). Определенно речь идет о благозвучии, которым оно выделяется на фоне имен Иегова и Саваоф. Мотив псалмов мелькает и в цикле-триптихе *Даниил*, посвященном истории молодого пастора, призывавшего героиню « любить Иегову » [Рудик, 2014: 137]. Когда Бог отнимает пастора у « рыжей девчонки », она поджигает Библию « с четырех концов » [I: 315]. Сюжет борьбы с Богом за возлюбленного возникает и в известном стихотворении *Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес...* (1916), где этот поединок проецируется на ключевой эпизод из жизни Иакова [I: 318]. Но борьба Иакова с ангелом (воплощением Бога) была вызвана любовью, попыткой познать и удержать Бога. Эта двусмысленность борьбы-любви всегда сопутствует цветаевской *полемике* с Богом как мерилom высшей истины.

Вне прямой связи с каноническим христианством и даже в своеобразном споре с ним в поэзии Цветаевой формируется тяга к возвышенности библейской образности, в которой, говоря условно, нет большой разницы между ангелами и демонами: главное — противопоставленность низкому и приземленному. Поэтому Цветаева активно разрабатывает мотив

крыла, фокусирующий в себе гетерогенные пласты мифологической и художественной образности (например, со-противопоставление серафима и орла; ср. *Серафим — на орла! Вот бой!...*, 1918). В Псалтири мотив крыла присутствует и в описании чистоты голубицы, у которой крылья покрыты серебром, а перья золотом (Пс. 67, 14), и в желании улететь на « крыльях голубя » (Пс. 54, 7), и в воображаемом полете « на крыльях зари » (Пс. 138, 9), и в лейтмотиве убежища под *перьями* и *крыльями* Господа (Пс. 16, 8; 56, 2; 90, 4).

Аймэк-гуару́зим — долина роз... и Марина! Спасибо за мир!.. (1917-1918)

Имя Давида в составе фразеологизма *Давидов щит* появляется у Цветаевой в 1917 году — в *райском*, хотя и неканоничном для христианства контексте. В этом году Цветаева осознает: « Рай я вижу совершенно круглым. И слово рай — круглым. И вижу правильно » [Цветаева 2000-2001, I: 159]. В стихотворении *Аймек-гуару́зим — долина роз...* этот радиальный образ рая проецируется на еврейство и противопоставляется христианству: влюбленный в еврейскую девушку испанский гранд (персонаж книги) отказывается от христианства и погибает от рук монаха на костре. Смена веры символически выражена заменой *дедова креста* на *Давидов щит* [I: 375]. Через весь текст проходит оппозиция линейности (христианство) и радиальности (иудейство): с одной стороны — *крест, ракиты*, с другой — *щит, роза, темный круг* в глазах героя, слово *чащ* (с подсказкой образа *чаи*). Гексаграмма Давидова щита — графический символ огня (возможно, и солнца), розы и в конечном итоге — рая. В Псалтири Давид называет своим щитом самого Бога (Пс. 3, 4 и др.) [Каган, 1993: 59].

В том же 1917 Цветаева создает два стихотворения на ветхозаветные сюжеты — лирическую миниатюру *Только закрою горячие веки...* (о « грустной Еве ») и мини-балладу *Иосиф*. Полагаем, что мотив Господнего ока в *Иосифе* восходит и к балладе А. К. Толстого *Василий Шибанов*, и в конечном итоге — к Библии, в частности — к Псалтири (Пс. 10, 4; 16, 2 и 8; 30, 23; 31, 8; 32, 18; 33, 16; 65, 7; 138, 16). Иосиф, переживающий

сильнейшую внутреннюю борьбу (аналог — « Иакова единоборство »), возвращает нас к сюжету тяжбы героини с Богом за возлюбленного, но теперь в центре — герой, которого Цветаева позднее сопоставит с Давидом. Она признается себе, что нелюбовные сюжеты ее не трогают, не исключая и « трагедии с небом (Авраам, Люцифер) » [Цветаева, 2000-2001, I: 156], поэтому, когда Авраам появляется в « тютчевском » [Войтехович, 2013] стихотворении *У камина, у камина...*, ему сопутствует не обреченный Исаак, а покинутая наложница Агарь с сыном Измаилом, варьирующим образ Моисея, — оба брошены отцом, матери обоих — египтянки (Агарь, дочь фараона как приемная мать). Именно с язычницей египтянкой ассоциирует себя и Цветаева, что отразится позднее в цикле *Отрок*.

В 1918 году национальная трагедия России отвлекает Цветаеву от сугубо любовной тематики и заставляет в духе Псалтири прославлять устрашающий гнев божий: « Бог — прав / Тлением трав, / Сухостью рек, / Воплем калек... » [I: 400]. В псалмах неоднократно встречается слово *страх* и такой позитивный эпитет Бога как *страшный* (Пс. 2, 11; 5, 8; 9, 21; 13, 5; 18, 10; 33, 12; 35, 2; 47, 7; 52, 6; 64, 6; 65, 5; 75, 12; 85, 11; 89, 11; 98, 3; 105, 21; 110, 9-10; 118, 120; 144, 6). Среди разнообразных форм проявления гнева Бога встречается и « посольство злых ангелов » (Пс. 77, 49), с которым можно сравнить мотив из посвящения Е. Вахтангову: « Гнев Господень нас в мир изве́рг, / Дабы помнили люди — небо » [I: 396], варьирующий формулу Некрасова « Его послал бог Гнева и Печали / Рабам земли напомнить о Христе » [Некрасов, 1981: 154].

Цветаева привносит мотив священного страха в портрет дочери Ариадны: « Мой первенец светлый и страшный » [I: 421]. Конечно, здесь отразился и романтический (восходящий к Канту) концепт возвышенного как сочетания ощущений красоты и ужаса. Вообще же триптих *Але* (1918) целым рядом признаков перекликается с псалмами, не исключая и такого формального признака, как разбивка текста на восьмистишия. Этот прием может отсылать к 118-ому псалму, в котором двадцать два восьмистишия (по числу букв еврейского алфавита). Примечательно, что в сборнике *Версты* (1921) восьмистишия составляют более половины³ стихотворений

3 Десять из девятнадцати.

второй — *небесной* — части книги; пять из них идут подряд, сразу обращая на себя внимание. В двух из них (*Не самозванка — я пришла домой... и На´ тебе, ласковый мой, лохмотья...*) имеется мотив смены *риз* в небесном доме, имеющий подтекст и в псалмах (Пс. 101, 27; 103, 2). Первое из восьмиистиший заканчивается словами: « — Так молодую Бурю слушает Бог » [I: 357]. Последнее, явно ахматовское (ср. *Я научилась просто, мудро жить...* и цикл *Восьмиистишия*), своего рода резюме Псалтири:

Я счастлива жить образцово и просто:
Как солнце — как маятник — как календарь.
Быть светской пустынноницей стройного роста,
Премудрой — как всякая Божия тварь.

Знать: Дух — мой сподвижник, и Дух — мой вожатый!
Входить без доклада, как луч и как взгляд.
Жить так, как пишу: образцово и сжато, —
Как Бог повелел и друзья не велят [I: 449].

Большая часть этих текстов и вообще второй половины *Верст* написаны в 1918 — в начальный период гражданской войны, когда Цветаева больше всего переживала за мужа и стремилась к духовной самодисциплине.

Давид как самостоятельный персонаж впервые упоминается в посвящении Ариадне — *Марина! Спасибо за мир!..* (1918), где с Давидом соотнесена дочь Ариадна, а с Саваофом — сама Цветаева. Постоянно сравнивая себя в стихах с дочерью, Цветаева издавна предсказывала ей победу над собой (« И все, что мне — только снится, / Ты будешь иметь у ног »), поэтому не исключено, что за парой Давид / Саваоф ей слышалась и пара Давид / Голиаф, тем более, что и Саваоф здесь сражен: мать поражена фразой дочери, вынесенной в начало текста, поскольку она ставит ее в положение Создателя (Пс. 138, 14-16) и выражает суть псалмов Давида (Пс. 17, 16; 23, 1; 49, 12; 88, 12; 89, 3), давая матери право на юмористическую аналогию: « Умру, — а восторга не выдам! / Так с неба Господь Саваоф / Внимал молодому Давиду » [I: 393].

Абсолютно немотивированная, на первый взгляд, фраза Ариадны, возможно, объясняется датировкой (Страстной понедельник). Весной родилась дочь Цветаевой Ирина, имя которой переводится *мир, покой*. Возможно, что « талантливая, писавшая стихи дочь Аля » [Айзенштейн,

2012: 250], узнав у матери значение имени сестры, вернула ей эту информацию в той форме, которая оказалась неожиданно многозначной и поэтически продуктивной (Аля, конечно, не уточняла, *мир* или *мір* она имела в виду). При этом не только библейский фон проясняет в тексте бытовую ситуацию, но и бытовая ситуация (тайная гордость матери) проясняет библейские коллизии и коммуникативную ситуацию молитвы: ведь молящийся обычно не получает артикулированного словесного ответа (хотя в псалмах это и бывает). Следовательно, молчание Бога (который аллюзивно сравнивается со спартанским мальчиком, прячущим под одеждой лисенка) не означает его безучастности.

В 1919 году лирическая героиня Цветаевой читает книги царств — основной источник сведений о Сауле и Давиде: « Головою покоюсь / На Книге Царств » [I: 481]. Неожиданно в стихотворении *Бог! — Я живу! — Бог! — Значит ты не умер!..* (1919) она сама скрыто подхватывает роль молодого Давида, подаренную дочери: « Бог, мы союзники с тобой! / Но ты старик угрюмый, / А я — герольд с трубой » [I: 486]. Псалмы приводят слова Бога, который « клялся Давиду, рабу Моему » (Пс. 88, 4). Именование Бога « стариком угрюмым » явно отсылает нас к Ветхому Завету. Труба архангела, пробуждающая мертвых, — один из частотных образов у Цветаевой. Но здесь герольд — смертный, он заявляет: « Не поменяюсь с серафимом » [I: 487]. В то же время он — глашатай Бога: « Смотри: кустом неопалимым / Горит походный мой шатер » [I: 487]. Шатер отсылает к *скинии завета* (Пс. 14). Возможно, труба ассоциируется с многократно упомянутым в псалмах *рогом*. Иногда это — духовой инструмент (Пс. 97, 6), но чаще — признак величия (Пс. 111, 9). Возможно, Цветаева интерпретировала его по аналогии с *рогом спасения* (Пс. 17, 3).

Несколько забегаая вперед, отметим и возможную связь этих *рогов* с центральным образом стихотворения *Роландов Рог* (1921), главная тема которого совпадает с важнейшей для Псалтири тематикой одиночества и богооставленности. Псалмы призывают Бога восстать, пробудиться (Пс. 7, 7; 34, 23; 43, 24), герой страдает от одиночества, жаждет спасения (Пс. 21, 2 и 21; 24, 16; 34, 17; 83, 11; 101, 8).

Освоив роль « герольда с трубой », героиня Цветаевой то жаждет брать « райские — штурмом — врата » [I: 566], то утверждает: « Превыше всех земных ворот — / Врата мне — райские. [...] И будет нам обоим — Рай, / В который — верую » [I: 569]. Здесь явно цитируются мотивы псалмов — в частности, мотив *врат Сиона* и иных подобных врат (Пс. 23, 7 и 9; 86, 2; 99, 4; 117, 19-20), но аллюзии дополняются убежденностью, что христианство отменило ветхозаветные законы: « есть другой закон [...] Закон протянутой руки, / Души распахнутой » [I: 569]

Уже закончив активную фазу увлечения драматургией (1918-1919), 20 мая 1920 года Цветаева делает набросок пьесы *Ева*, об изгнании из рая [Цветаева, 2000-2001, II: 177-178], а в монументальной поэме-сказке *Царь-Девушка* отображает сюжет оболыбления Иосифа женой Потифара (мачехой Царевича-гусяра). Позднее Цветаева писала о своем герое: « ...мой Jüngling никого не любит, [...] он любит гусли, он брат молодому Давиду и еще больше — Ипполиту » [Цветаева, 1997: 184]. Параллель эта — неслучайна [Иванов, 1997: 249-250], однако псалмы упоминаются в сказке в самом гротескном контексте.

Циклы *Ученик*, *Отрок* и замысел трагедии (1921)

В 1921 году Давид вновь открыто возвращается в поэзию Цветаевой после двухлетнего перерыва в посвященном С. М. Волконскому цикле *Ученик*. Эпиграф из любимого Волконским Тютчева (*Есть некий час...*) отсылает к образу « живой колесницы мироздания », имеющей подтекст и в Псалтири (Пс. 44, 4; 67, 18; 103, 3). В цикле смешаны приметы разных времен и ситуаций, и наиболее актуальная связана с Христом, причем на отношения ученика и учителя накладывается и схема отношений Христа с Богом-Отцом: « Улавливать сквозь всю людскую гущу / Твой вздох животворящ / Душой, дыханием твоим живущей, / Как дуновеньем — плащ » [II: 12]. Те же смыслы проецируются и на Давида, привлеченного в качестве сравнения: « Быть мальчиком твоим светлоголовым, [...] Победоноснее Царя Давида / Чернь раздвигать плечом. / От всех обид, от всей земной обиды / Служить тебе плащом ». В последней строке слышится намек и на прасу Давида. Семантика защиты затем реализуется

в словах: « При первом чернью занесенном камне / Уже не плащ — а щит! » [II: 12]. Сближение образов Христа и Давида — не случайно. Не только потому, что Иисус — потомок Давида, но и потому, что отношения Давида с Богом служат прототипом отношений Отца и Сына в Евангелиях: Бог называет Давида *Сын Мой* (Пс. 2, 7).

С циклом *Ученик* перекликается стихотворение *О первое солнце над первым лбом!..* (1921), в котором новая Ева, разлюбив Адамов, « изменяет » мужскому полу с солнцем: « О всех мне Адамов затмивший Муж: / Крылатое солнце древних! » [II: 20]. Эпитет *крылатое* отсылает нас к мифологическому символу Древнего Египта, где солнце соединялось и с крыльями, и с изображением змеи. Цветаева разбиралась в египетском искусстве [Липкин, 2002: 133]. В то же время крылья и солнце входят в атрибутику Бога, воспетого в Псалтири (Пс. 18, 5; 71, 17; 83, 12). Проходя курс « ученичества », Цветаева изыскивает формулы, совмещающие новозаветную и ветхозаветную мудрость [Забезинский, 1962]. Например: « И колос взрос, и час веселый пробил, / И жерновов возжаждало зерно. / Закон! Закон! Еще в земной утробе / Мной вожденное ярмо » [II: 13]. Здесь знаменитый « путь зерна » (Мк. 4, 28-29) из новозаветных притч Иисуса [Ревзина, 2009: 559] совмещен с Моисеевым законом (сквозная тема Псалтири, начиная с Пс. 1, 2).

Окончательно образ Давида в поэзии Цветаевой утверждается циклом *Отрок* (1921). Г. Струве писал о первом стихотворении цикла:

Вот один из лучших образчиков высокой поэзии, которую возрождала Цветаева [...] восклицательные интонации, эллиптическое построение фраз, enjambements [...] высокий словарь [...] библейские образы (можно представить себе, как от этого стихотворения пришел бы в восторг Кюхельбекер). [Струве, 2003: 90-91]

Напомним, что именно Кюхельбекер автор крупнейшей русской поэмы о Давиде, эпопеи в десяти книгах *Давид. Эпическое стихотворение, взятое из Священного писания* (1829) — это еще его самое крупное стихотворное сочинение. Зарубежному исследователю вторит В. Н. Орлов, цитируя на сей раз финальное стихотворение цикла:

Стих Цветаевой [...] приобретает черты одического « высокого слога », уснащенного архаическим словарем и образами, почерпнутыми из библейской мифологии [...] В таких стихах есть что-то от поэтики XVIII века, от Державина, и не случайно Цветаева признавалась в любви к этому поэту. [Орлов, 2003: 294-295]

Державин — автор переложений почти трех десятков псалмов и множества духовных од — также упомянут не случайно.

Обстоятельства создания, посвящения и перепосвящения цикла *Отрок* давно описаны [Цветаева, 1997: 50-53; Воспоминания, 2002, II: 297]. Примечательно, что они стали предметом полемики мемуаристов. Так, Ю. Иваск писал, что стихотворение *Отрок* « было обращено к юному Э. А. Миндлину (родился в 1900 году) и позднее перепосвящено Геликону — А. Г. Вишняку (1895-1943) » [Иваск, 2003: 544], на что Р. Гуль пытался возразить:

Еще хочу сделать уточнение в связи с рассказом Иваска, как М. И. передала ему историю стихотворения « Пустоты отроческих глаз — провалы ». Рассказ М. И., конечно, — чистый миф [...] стихотворение посвящено [...] А. Г. Вишняку, издававшему стихи Цветаевой («Ремесло» и др.). [...] когда дружба взорвалась [...] стихи « Геликону » превратились в « миф » об Отроке с очами Давида. [Гуль, 2003: 178-179]

Прав был Иваск, но мнение Гуля показывает, насколько органично в глазах современников выглядело итоговое посвящение Вишняку, отношения с которым переросли в более серьезное увлечение.

Р. Тименчик объяснил, почему в стихах к Миндлину возник образ царя Давида: « ...Миндлин сочинял тогда *Трагедию о Давиде, царе иудейском* » [Тименчик, 2006]. Исследователь приводит также стихотворение Миндлина *Исход* (1920), в котором тема пути на Восток — « в голубые кущи земли » — перекликается с притягательностью для лирической героини *Отрока* « небесных провалов » глаз лирического адресата. Ссылаясь на это указание, Е. О. Айзенштейн приводит и другой возможный источник образности первого стихотворения цикла — « стихотворение Р.-М. Рильке “David singt vor Saul” (“Давид поет Саулу”) из сборника “Новые стихотворения” » [Айзенштейн, 2012: 250]. Полагаем, что было бы важно в дальнейшем учесть и перечисленные выше стихи, посвященные Давиду,

в частности *Гусли Давида* Д. Ознобишина, *Псалмопевца Давида* и *Царя Саула* К. Р., *Саула* К. Фофанова, *Пощаду*, *Поле мечей* К. Льдова, стихи Байрона и т. д.

И. М. Невзорова довольно подробно восстанавливает биографический контекст создания цикла, упоминая и другие, связанные с Миндлиным, тексты: « “Отрок” был написан [...] в мыслях о молодом поэте Эмилии Львовиче Миндлине (1900-1981), жившем некоторое время в квартире М. Цветаевой. Это его она называла “Отроком”, “огнепоклонником”, готовым в “небо ступить” » [Невзорова, 2008: 162]. По воспоминаниям самого Миндлина, он был бездомным, и по вечерам его забирали на ночевку знакомые в кафе поэтов « Домино ». Как поясняет Невзорова, Цветаева познакомилась с ним в доме Анастасии Цветаевой. Вечерами Миндлин завороченно смотрел на огонь в печи, а Цветаева брала его с собой к С. М. Волконскому послушать Бетховена в исполнении пианиста Игумнова. 12-15/25-28 августа Цветаева написала четыре стихотворения: три первые стихотворения *Отрока* и *Прямо в эфир...* Невзорова анализирует главным образом финальное стихотворение *Виноградины тщетно в садах ржавели...* (17/30 августа 1921), привлекая к анализу ряд библейских книг, таких как *Книга Иисуса Навина*, *Первая и Вторая книги Царств*, *Книга Песня песней Соломона*, *Книга Екклесиаста* [...] *Откровение Иоанна Богослова* » [Невзорова, 2008: 163]⁴. Образ иерихонских роз она рассматривает как символ воскресенья в контексте эссе Бунина *Роза Иерихона* и одноименного стихотворения И. Н. Кнорринг 1931 года, конечно, не имеющих прямого отношения к генезису цветаевского цикла.

Рассматривая цикл как характерный образчик цветаевской поэтики, М. Гаспаров выявляет основной композиционный прием — нанизывание метафор к некоему исходному (как правило, бытовому и наглядному) образу:

4 Ср. «...метафора — “Пятидневною раною рот запекся. / Тяжек ход твой, о кровь, приближаясь к сроку!” — может иметь [...] несколько толкований. [...]; 1) срок, в который М. Цветаева [...] писала цикл “Отрок”, «и на пятый день [...] вынесла из кельи своей листок» [...]; 2) пятая печать, снятая Ангелом [...] (видение Иоанна Богослова). [...] рефрен “и влачат, и влачат...” [...] перекликается с библейским “всё суета сует”...” [Невзорова, 2008: 165].

Другой пример — тоже про глаза, [...] первое стихотворение цикла «Отрок»: / Пустоты отроческих глаз! Провалы / В лазурь! Как ни черны — лазурь!... [...] и дальше: «игралища для битвы», «дарохранительницы бурь», «зеркальные, ни зыби в них, ни лона» [...] поиск наиболее точного сравнения, и лишь под конец, после «водопоя» и «оазисов», наступает закругление: / Пью — не напьюсь... / ...Так по ночам, тревожа сон Давидов, / Захлебывался царь Саул. [Гаспаров, 1992: 10-11]

В этой перспективе появление темы Давида и Саула выглядит едва ли не случайным, но Гаспаров приводит цветаевское признание (кстати, повторенное не единожды), что финальные строки нередко приходят к ней первыми [Гаспаров, 1992: 11]. Иваск писал про это стихотворение: «Здесь тоже Цветаева взяла высокую ноту — но это не жалость, а страсть [...] Цветаева отождествляет себя с царем Саулом, который и любил и ненавидел Давида» [Иваск, 2003: 544-545].

С. И. Ельницкая дает интерпретацию цикла в целом:

В цикле «Отрок», в раскаленной атмосфере неутолимой любовной жажды, демоническая женщина (лирическое «я») смущает Отрока, подобно тому как одержимый бесами царь Саул «тревожил сон Давидов» (там же лирическая героиня уподоблена Агари, а герой — ее «сынку»!). Отрок заворуженно смотрит в «печное зарево». Пляшущий в его глазах «красный всполох» — это «перебег зарев», т. е. любовного пламени от завораживающей его женщины (которая есть сам огонь). Это ее огненный танец...» [Ельницкая, 1990: 105-106]

Признавая точность и тонкость этой интерпретации, отметим, что *Отрок* — цикл четырехчастный, и перечисленные сюжеты в нем не слиты, а выстроены в сюжетную последовательность, поэтому демоническая женщина отнюдь не равна сама себе в четырех стихотворениях цикла.

Комментарий Айзенштейн касается только сравнения четвертого стихотворения с названным выше текстом Рильке:

Если у Рильке главным в монологе Давида становится мотив эротического воспоминания, которое должно усмирить беснующуюся душу Саула («Мальчишки стоят, напряжены, / у дверей волнуюсь, в них не вхожи» — перевод К. Богатырева [...]), то у Цветаевой [...] акцентуализируется мотив душевных борений царя, а несущие караул отроки лишь хранят вздохи и тайны души своего господина: «И влачат, и влачат этот вздох

Саулов / Палестинские отроки с кровью черной ». [Айзенштейн, 2012: 250]

Возможно, цветаевские отроки и подхвачены у Рильке, но полагаем, что у Цветаевой они получили другое значение, не связанное с описанием окружения умирающего царя.

М. Мейкин довольно подробно проанализировал цикл *Отрок* и его место в структуре книги *Ремесло*, связав его с « большим повествовательным циклом », открытым *Благой вестью*: « Отсылки к Библии переместились теперь из Нового Завета [...] в Ветхий Завет » [Мейкин, 1997: 163]. Он описал цветовую композицию цикла:

В первом стихотворении цикла глаза [...] воспевались как « провалы в лазурь » [...] водную стихию. Второе [...] открывалось строкой « Огнепоклонник! Красная масть! » [...] Третье открывалось картиной в коричневых тонах [...] четвертое стихотворение завершится [...] « кровью черной » [...] яркие (и иконописные) тона первых двух стихотворений, знаменующие любовное увлечение автора, сменяются коричневыми и черными [...] символизирующими растерянность автора и возможное безразличие адресата стихов. [Мейкин, 1997: 164]

По мнению исследователя, библейский контекст только задается в первом стихотворении, а в третьем он разворачивается, но уже в другой сюжет: « Третье стихотворение также тяготеет к Ветхому Завету и основано на истории Агари (Бытие, гл. 16) » [*ibid.*]. Несмотря на « предельную разнородность аллюзий », цикл не распадается из-за объединяющего финального текста (*Виноградины тщетно в садах ржавели...*), в котором « описана тревога Саула — образец “древней грусти” всех иудеев [...]. В основе стихотворения — мотивы из “Песни Песней”. Его образы говорят о неразделенной [...] любви » [Мейкин, 1997: 165].

Предложим теперь свое толкование. Первое стихотворение цикла *Пустоты отроческих глаз! Провалы...* (25 августа 1921) — развернутое сравнение наблюдаемых глаз юноши (метонимия души) с небом, которое превращается в *водной раскаленных душ* (метонимия наблюдающих глаз женщины), что отсылает нас к мотиву утоления жажды из Евангелия от Иоанна и проецирует отрока на Христа [Войтехович, 2006]. Однако источник божественного несет и соблазн: « Пью — не напьюсь. /

Вздых — и огромный выдох, / И крови ропщущей подземный гул » [II: 51]. Конфликтность чувств воспринимающего подсказывает аналогию с царем Саулом, что приводит к перекодировке образа отрока: из подразумеваемого Христа он трансформируется в Давида: « Так по ночам, тревожа сон Давидов, / Захлебывался Царь Саул » [II: 51].

Саул « захлебывается », как лирическая героиня (« пью — не напьюсь »), поскольку и его осаждали бесы, а музыка Давида давала ему успокоенье. Отметим, однако, что ни о какой жажде в Библии речи не идет. Е. Ю. Муратова приводит соответствующие контексты из глав 16 и 18 Первой книги Царств (« И когда дух от Бога бывал на Сауле, то Давид, взяв гусли, играл, — и отраднее и лучше становилось Саулу, и дух злой отступал от него »; « напал злой дух от Бога на Саула, и он бесновался в доме своем, а Давид играл [...] у Саула было копье » или « И злой дух от Бога напал на Саула, [...] копье его было в руке его, а Давид играл рукою своею на струнах » [Муратова, 2004: 460]. Аналогия здесь неточна. Во-первых, бесы у Саула и Цветаевой — разные. Во-вторых, едва ли Цветаева мешала Миндлину спать, побуждая к чтению стихов. Общее — восхищение юной красотой и чистотой отрока. В образе Саула, как уже отмечалось Ю. Иваском, Цветаеву привлекало противоречие. Как повествует Библия, он любил Давида, но не желал уступать трона более молодому претенденту. Возрастной код, несомненно, важен, поскольку именно он актуализируется понятием *отрок*, что подчеркивается и признаками старения Саула в последнем стихотворении цикла. Цветаева уже год как простилась в своей поэзии с молодостью, и еще в 1919 году, « упражняясь в старческом искусстве », слушала друзей-актеров « с нежностью и грустью, / Как древняя Сивилла — и Жорж Занд » [I: 460]. В *Отроке* эта Сивилла превратилась в Саула. Но возрастом дело, конечно, не исчерпывается.

Во втором стихотворении цикла *Огнепоклонник! Красная масть!..* (27 августа 1921) отчетливо ветхозаветных мотивов нет, но есть развернутая метафора бога-огня, с которой можно связать и Неопалимую купину, и ряд других мотивов (например, Пс. 28, 7; 82, 15; 88, 48; 103, 4), включая мотив молнии: « Страшен твой Бог! / Пляшет твой Бог, насмерть ударив! »

[II: 51]. Образ огня как *ока* напоминает про мотив недреманного ока в стихотворении *Иосиф* (1917). Говоря о себе « не опалюсь », лирическая героиня сравнивает себя с Неопалимой купиной: « Мой это бьет — красный лоскут! ». С позиции Саула автор перемещает лирическое я в позицию Бога, которому служит Давид. Образ Давида прямо не дается, но пляска огня (« пляшет твой Бог ») напоминает о пляске Давида, осмеянного его женой, дочерью Саула Мелхолой.

В третьем стихотворенье *Простоволосая Агарь — сижу...* Цветаева возвращается к образу брошенной с ребенком Агари (ср. *У камина, у камина...*, 1917). Еще отчетливее акцентируется то, что Агарь — не еврейка: в глазах героя она видит « весь грустноглазый твой, чужой народ ». Она не избранная, а отверженная: « Простой поденщицей была Агарь. / Босая, темная бреду, в тряпье... / — И уж не помню я, что там — в котле! » [II: 52]. « Агарянство » Цветаевой — метафора христианства, которое она забывает (« Забывши Верую, купель, потир... »). Мейкин показывает, как роль Агари служит точкой отсчета для иронических инверсий:

...повествовательница погружается в « чужую » культуру настолько, что забывает символы собственной [...] она и читает по-другому (« Справа-налево в них читаю... »). Между тем роль, о которой повествовательница мечтает [...] оказывается — по иронии — ролью изгнанной и наказанной Агари. [...] Повествовательница столь увлечена [...] запретной страстью, напоминающей о союзе Авраама и Агари, что... забывает о приготовляемой ею скудной трапезе... [Мейкин, 1997: 164-165]

Об Аврааме в тексте все же не говорится, хотя в глазах « сынка » героиня видит целую энциклопедию еврейской жизни: « Справа-налево в них читаю Мир! / Орлы и гады в них, и лунный год, [...] Пески и зори в них, и плащ Вождя... » [II: 52]. Строка « Как ты в огонь глядишь — я на тебя » проясняет базовую мизансцену всего цикла и воспроизводит аналогичную сцену из стихотворения *О первое солнце над первым лбом!...*, где на Адама так же смотрела разочарованная Ева. Фраза « Пески не кончатся... Сынок, ударь! » намекают на ситуацию, когда Агарь с сыном оказались в обезвоженной пустыне. Призыв ударить, возможно, продиктован ощущением завышенности своих притязаний: сын выше матери по происхождению; с другой стороны, « бьет — значит любит ».

В биографическом плане это может прочитываться и как извинение за упреки «огнепоклоннику» Эмилю Миндлину, спалившему котел с кашей.

В финальном стихотворении цикла *Виноградины тщетно в садах ржавели...* Цветаева вновь возвращается к образу Саула. Теперь это — не эффектное и неожиданное финальное сравнение, а исходная тема (в разработке которой Цветаевой, возможно, помог фетовский образец — *Моего тот безумства желал, кто смежал...*, 1887). Цветаева смешивает в образе Саула мотивы, имеющие отношение к трем царям — Саулу, Давиду и Соломону, поскольку образ винограда, скорее всего, отсылает к *Песне Песней* Соломона (Песн. 1, 1, 5 и 13; 2, 13; 7, 3, 8 и 10) [Невзорова, 2008: 163-164], а мотив наложницы, которая «тщетно прождав, уснула» — к образу Ависаги, согревавшей стареющего Давида, который не познал ее (3-я Цар. 1, 1-4). Портрет Саула — развитие первоначального образа *захлебывающегося Царя*: здесь он лишен источника влаги, и кровь его из бунтующей превращается в густую, темную и тяжелую, *запекишуюся*: «Палестинские жилы! / — Смолы тяжёле / Протекает в вас древняя грусть Саула. // Пятидневною раною рот запекся. / Тяжек ход твой, о кровь, приближаясь к сроку! / Так давно уж Саулу-Царю не пьется, / Так давно уже землю пытается око. // Иерихонские розы горят на скулах, / И работает грудь наподобье горна» [II: 52].

Приведем толкование Невзоровой:

Желание умереть («так давно уже землю пытается око») продиктовано [...] отсутствием любви [...] красавец царь Саул поглощен жадой власти [...] «И увидел Саул, [...] что Господь с Давидом, и что Мелхола, дочь Саула, любила Давида. [...] и сделался врагом его на всю жизнь» (1-я Цар. 18, 28-29) [...] Однако после гибели Саула Давид простил его, и постился семь дней и приказал: «Дочери Израильские! Плачьте о Сауле» (2-я Цар. 1, 24). [Невзорова, 2008: 165-166]

Однако из приведенных цитат не следует, что Саул жаждал смерти. Только перед смертью, получив смертельную рану в бою, Саул, действительно, просил убить себя (2-я Цар. 1). Но ситуация у Цветаевой ничем не напоминает о сражении. Напротив, ее Саул жаждет жизни и боится смерти (око со страхом «пытает землю»), но трагедия его в том, что спасти его может только тот, кого он считает своим врагом. Образ

иерихонских роз и введен Цветаевой как символ воскресающего растения, способного из абсолютно высохшего состояния почти мгновенно расцвести при поливке. Но именно этого источника и не хватает Царю, поскольку рядом с ним нет Давида. Саул чувствует себя как тело, от которого отлетела душа (ср. типологически схожую финальную картину в мистерии Е. Жулавского *Эрос и Психея* (1904), где воплощающий материю царь Блукс умирает на троне, пока Психея заключена в темнице [Жулавский, 1910: 153]).

Отличие четвертого стихотворения от первого — не только в том, что Саул оказался лишен Давида и возможности утоления « жажды », но и в том, что исполнявший роль Давида Отрок в финале неожиданно оказался в роли наследника Саула: « И влачат, и влачат этот вздох Саулов / Палестинские отроки с кровью черной » [II: 52]. Отроки влачат « вздох Саулов » как родовое проклятие, обнаруживая преждевременную старость и неспособность откликнуться на жизненно необходимую им любовь⁵.

Куда же делась *первая* исполнительница роли Саула (и Агари)? Создается впечатление, что она разделилась на « тщетно прождавшую » наложницу и пропавшего Давида (он же метонимичен пляшущему пламени огнепоклонника, зачарованного лоскутом и не замечающего целого; не пародия ли это на Моисея перед горящим кустом?). Теперь отрок сливается с Саулом, а его хозяйка — с ускользнувшим от Саула Давидом. Такое опрокидывание первоначально заданной оппозиции придает циклу законченность, что вообще характерно для композиционных приемов

5 Ср. иное толкование Невзоровой: «М. Цветаева уводит читателя от отрока-Миндлина в древнюю Палестину к библейскому отроку, сообщившему Давиду о смерти Саула, и убитого им (2-я Цар. 1, 4-15) [...] И далее — к “отрокам с кровью черной”, символизирующим черные дела всех времен [...]» [Невзорова, 2008: 166]. Стоило, вероятно, уточнить, что Давид не убил, а казнил отрока, убившего Саула по его собственной просьбе, казнил за измену. В предложенном толковании есть свой резон, поскольку отрок донес Давиду последние слова Саула (ср. «И влачат, и влачат этот вздох Саулов / Палестинские отроки...»). «Черная кровь» (черная душа) отрока в этом случае приобретает иной смысл, нежели «тяжелая» кровь Саула, в чем мы сомневаемся. Мы, однако, не видим причин, почему этот текст должен уводить от Миндлина как источника вдохновения. Полагаем, что именно Миндлин и является тем «палестинским отроком», который сначала казался «Давидом», а затем оказался наследником «Саула», обнаружив эмоциональную безжизненность в отношениях с хозяйкой. Возможно, Цветаевой это напомнило других нерешительных еврейских и полуеврейских «отроков», с которыми ее сводила жизнь, С. Я. Эфрона и О. Э. Мандельштама.

Цветаевой (ср. *Мне нравится, что Вы больны не мной..., Попытка ревности, Тоска по родине! Давно...* и пр. [Войтехович, 2012]).

В августе 1921 года Цветаева замышляет пьесу *Давид* (или *Саул*) на сюжет, отразившийся в цикле *Отрок* [Воспоминания, 2002, I: 257], и в « отдельную тетрадь отрывков и замыслов » записывает первую сцену Давида [Цветаева, 1997: 54]. В разговоре с Алей о Христе и современных лже-мессиях (Ленине, Троцком) Цветаева делает замечание, явно коррелирующее с ее замыслом: « Аля! Вся Библия — погоня Бога за народом. Бог гонится, евреи убегают (сплошные пласты Саула) » [Цветаева, 1997: 54-55]. Цветаевская концепция при этом зеркально отображает фабульный элемент будущей трагедии — погоню Саула за Давидом [1-я Цар. 23, 28], поскольку Давид явно ближе к Богу, чем Саул. « Пласты Саула » упоминаются и далее [Цветаева, 1997: 57]. Заметим также, что остроумное обобщение Цветаевой, возможно, продиктовано содержанием 138-ого псалма. В изложении М. А. Дмитриева (*Вездесущность Бога*, 1823):

Укрыться ль от Тебя желаю,
Куда бежать моим стопам?..
Взойду ль на небо? — там сретаю;
Во преисподнюю ль? — Ты там!
Взнесусь ли на крылах денницы?
На край ли преселюсь морей?
И там не скроюсь от десницы
Любви карающей Твоей! [Коровин, 2019: 414]

Мотивы замысла Саула / Давида в поэзии 1922 года

В Германию Цветаева выезжает с незавершенной фольклорно-агиографической поэмой *Егорушка*. Поэма содержала образ утопического Серафим-Града, в который Егорушка отказывался войти без друга-волка: « Хошь в рай зови — наплюну! » [III: 731]. Относительность понятия *рая* обыгрывается и в другой параллельно создаваемой поэме *Мо́лодец* [III: 296, 306-309, 329, 337], в которой Айзенштейн (вслед за Е. Б. Коркиной) отмечает следы параллельной работы над « Давидом / Саулом »:

Библейские имена: « Царь Давид » и « над Саулом » записаны в ЧТ-4, содержащей стихи мая-июля 1922, а также начало « Мóлодца » [...] Цветаева просто вводит тексты псалмов в ткань своей поэтической речи [...] упомянут танец Давида перед ковчегом завета [...] Царем бы Давидом бы / В пляс — да с бубнами!.. [Айзенштейн, 2012: 251].

Лето 1922 Цветаева проводит сначала в Берлине, а затем в Праге, где учится ее муж Сергей Эфрон. В стихотворении *Здравствуй! Не стрела, не камень...* (25 июня 1922) отразился момент воссоединения с мужем в Берлине, который эйфорически трактуется как возвращение в первоначальный рай. Л. Лосев отнес этот текст к традициям русской эротической лирики [Лосев, 1992: 105]. Героиня дистанцируется от награды 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 [II: 154]. Цветаева едва ли не впервые начинает *понимать* привлекательность именно небесного рая, саркастически жалея в *Хвале богатым* (30 сентября 1922), что их « в рай не впустят » [II: 156].

Все это происходит параллельно увлечению Цветаевой издателем М. А. Вишняком, в котором она увидела сходство не только с Миндлиным (из-за чего и посвятила ему цикл *Отрок*), но и с Н. Плущером-Сарна [Цветаева, 1997: 92]. Она оправдывает тягу к нежности аналогией с воздушной пустотой неба: « За Вашей пустотой — пустóты (отроческих глаз, — недаром ОТРОК — Вам » [Цветаева, 1997: 93]. В письмах Цветаевой он предстает в роли ребенка (« Мое дитя [...] мой мальчик! »). Себя же Цветаева сравнивает со спартанцем « с целым выводком лисенят » за пазухой и с Саулом: « И еще Саул над Давидом » [Цветаева, 1997: 94]. Как и спартанский мальчик, Саул скрывает свои терзания: в данном случае — жажду нежности: « Моя жизнь — не моя, следовательно: не Ваша. Только жажда моя — Ваша » [*ibid.*]. Примечательно, что аллюзия на маленького спартанца возникала в связи с обоими парными к Давиду персонажами — и в связи с Саваофом, и в связи с Саулом. Аналогом лисенка в этом случае оказывается « бес от Бога », мучающий Саула.

Вскоре женская сущность изгоняется с поэтической сцены Цветаевой (*По загарам — топор и плуг...*, 24 июня 1922): « Здравствуй — в ветхозаветных тьмах — / Вечной мужественности взмах! » [П: 128]. В данный момент эта мужественность ассоциируется у нее с заведомо недоступным Пастернаком, которого она рассматривает как своего рода небесного соперника своим земным увлечениям:

Имя царя Давида в тетради 1922 года записано во время работы над стихотворением « По загарам топор и плуг » (июнь) [...] Рядом строка — « Вечной мужественности меч » [...] близкая подзаголовку к статье о Пастернаке « Световой ливень » — « Поэзия вечной мужественности », поэтому можно говорить о том, что Давидом видела Цветаева Пастернака... [Айзенштейн, 2012: 251]

В записях августа-сентября 1922, перенесенных в сводные тетради, среди набросков цикла *Сивилла* дважды попадает оставшееся без употребления двустиише: « Разрозненные голоса / Арфы Давидовой » [Цветаева, 1997: 107, 110]. С бесконечно стареющей Сивиллой происходит примерно то же, что с Саулом и отроками в финале цикла *Отрок*. Только теперь без Давида оказывается не Саул, а инструмент музыканта (именно флейтой Феба ощущает себя героиня цикла *Сивилла*). Ретроспективно это трактует и Саула как *инструмент* Давида (ср. известный афоризм Гамлета, не желающего, чтобы на нем играли как на флейте). Непосредственно к разработке цикла Цветаеву подтолкнула разлука с Вишняком и переезд в Чехию, но Давидом / Аполлоном Цветаева признавала все же не конкретного человека, а действующий через него огонь, который может быть и земной любовью, и небесным вдохновением.

Е. О. Айзенштейн комментирует:

...в набросках к первому стихотворению будущего цикла *Деревья* в ЧТ-5 слышится мотив соперничества двух поэтов: Давида (Пастернака) и Цветаевой (Саула): « Юным Давидом начав /...недуг / Арфу — Саулом / Рвать из Давидовых рук » [...] строки: « Разрозненные голоса / Арфы Давидовой »; « Кольцо Соломона / И арфа Давида ». [...] В осенних записях 1922 г. воспоминание об арфе Давида — рядом со стихом об иве, на которую, согласно 136-му псалму, Давид вешал свою арфу: « Ива, древо скорбящих ». [Айзенштейн, 2012: 251-252]

Приведенный набросок четверостишия можно интерпретировать как сентенцию: тому, кто начинал, как Давид, негоже становиться ревнивым Саулом. Цветаева, действительно, могла проецировать этот образ на себя, тем более, что она, как и Пушкин, дебютировала довольно рано — « юным Давидом » (избрав в Саулы Брюсова).

В четвертом стихотворении цикла *Сивилла Но тесна вдвоем...* (позднее из цикла исключенном) Цветаева пытается убедить себя не привязываться к прошлому и настоящему: движение одухотворяет материю — вода дает урок берегам и Адаму, созданному из косной глины. Основная идея иллюстрируется библейскими мотивами: « В горний лагерь лбов / Ты и мост и взрыв » [П: 139] — несомненный рефлекс противоборств » Иакова; « Самовластен — Бог / И меж всех ревнив » — характерная черта ветхозаветного Бога. Примером несчастий становится привязанность Давида к своему гордому сыну Авессалому, который хотел высоко взлететь (« не льстись / На орла ») и « упал ввысь » [П: 140], повиснув на ветвях дуба, в которых запутался волосами [Мейкин, 1997: 198-199]. Убедительна и версия Айзенштейн о том, что речь может идти и о смерти Саула [Айзенштейн, 2012: 251], которого гордость также тянула *ввысь*. Заметим, однако, что, несмотря на обилие отсылок, мудрость этого стихотворения уже не столько библейская, сколько гераклитовская и даже восточная (буддийская и даосийская). Возможно, как-то сказалось общение с антропософами (например, с Андреем Белым в Берлине) или какие-то иные идейные влияния. Возможно, печальная участь Давида была продиктована тем, что псалмы слишком уповают на *твердыни*. Вселенная псалмов *тверда* и *не поколеблется* (Пс. 95, 10).

Плач Давида над сыном, вероятно, напомнил Цветаевой о его плаче над другом Ионафаном, и в планах на вторую половину года появляется идея нового варианта драмы о Давиде: « Дай Бог кончить Мбодца целиком к 15-му [...] Октября 1922 г.! После него — Ионафан и Егорушка. Ионафана — дай Бог кончить к 1-му января 1923 г. » [Цветаева, 1997: 139]. Таким образом, замысел приобрел новую концепцию и название. Окончательного воплощения он так и не получил, но все три названия (*Давид*, *Саул*, *Ионафан*) определенно относятся к одному и тому же

проекту. Дружбу Давида с Ионафаном Цветаева видела через призму дружбы Ореста с Пиладом и Ахилла с Патроком, проецируя последнюю, в частности, и на свои отношения с Пастернаком.

10 октября 1922 года Цветаева записывает очередной замысел: « NB! Непременно старого Давида! » [Цветаева, 1997: 112]. Айзенштейн комментирует:

Старый Давид — это Давид, утешаемый и согреваемый Ависагой [...] умирающий Давид (3-я Цар. 1-2). [...] Впервые слово Ависага записано в черновой тетради Цветаевой между 17 и 31 июля 1922 г. [...] В « Письме к Амазонке » Цветаева противопоставит одинокую Подругу-Амазонку — Давиду, согреваемому теплом Ависаги: « Царь Давид, согреваясь неживленным теплом Ависаги, был хам » [V, 495]. Возможно, эта реплика объясняет, почему Цветаева раздумала писать пьесу о старом Давиде. [Айзенштейн, 2012: 255]

Последнее соображение, вынесенное в примечания, не лишено убедительности, но как раз оно и мешает принять версию, что именно об Ависаге Цветаева думала, замышляя *Старого Давида*. Да и нужно ли ей было повторять в старом Давиде старого Саула? Возможно, если бы *Ависага* была написана в 1922, это была бы история, уже описанная в *Конце Казановы* (третий акт *Феникса*, выпущенный отдельно в 1922): платоническая и романтизированная история любви подростка к облагороженному старостью бывшему « любовному Гераклу » (как Цветаева позднее назвала любовника леди Чаттерлей), который ее *не познал* не из-за немоги и *хамства*, а исключительно из благородства (ср. облагороженную версию этого сюжета в *Большом Давиде* И. Козлова). Десять лет спустя в контексте письма к воинствующей лесбиянке Н. Клиффорд-Барни взгляд на Давида, согревающегося Ависагой, не мог не скорректироваться, и Цветаева ради красного словца пожертвовала умирающим Давидом.

В цикле *Дерева* (сентябрь-октябрь 1922, позднее дополнялся) Цветаева по методу бодлеровских соответствий видит ряд персонажей Библии и античных мифов, перечислять которых мы не будем. Но здесь есть и сын Давида « яростный Авессалом », и победа *света* над *цветом*, обобщающая суть соперничества Давида с Саулом [II: 146]. Рябина оказывается « краше

Давида-Царя », а « горечь рябиновая » определяется как « уст моих псалом ». Античный « Отрок, нектаром вскормлен » и трансформируется в героя ветхозаветной сцены: « Вижу: опрометь копий, / Слышу: рокот кровей! / И в разверстой хламиде [...] То Саул за Давидом: / Смуглой смертью своей! » [II: 145]. Смерть надо понимать и как параноидальный страх Саула, и метафорически как любовь. « Несколько избегающих дерев / Вечером, на всхолмье » напоминают воскрешение мертвых, которое осуществляется « в строгой постепенности псалма » [II: 145-147].

В 1923 году библейская тематика продолжает ферментировать тексты Цветаевой, обобщаясь выражением « библейские беды » [Цветаева, 1997: 139]. В мае Цветаева делится впечатлениями с Романом Гулем: « Единственное, что читаю сейчас — Библию. Какая тяжесть — Ветхий Завет! И какое освобождение — Новый! » [VI: 528]. При этом внешне в этот период господствует античная тематика. Однако, по мнению Айзенштейн, « тема одного из псалмов Давида вводится Цветаевой » даже в « Послание » Федры [Айзенштейн, 2012: 252]: « ...сердце мое сделалось, как воск, растаяло посреди внутренности моей » (Пс. 21, 15). Действительно, Федра видит в « воцаной дощечке » « смуглого сердца воск », косвенно сближая Ипполита с Давидом, хотя эта ассоциация ясна только специалистам по Цветаевой, которая сближала своего Царевича (« Царь-Девница ») с Иосифом-Давидом-Ипполитом.

Мотивы замысла *Саула / Давида* в поэзии 1923 года

В письмах к Пастернаку задается тема стихотворения *Лютня* (14 февраля 1923): « Я с человеком в себе, как с псом: надоел — на цепь. С ангелами (аггелами!) играть труднее. [...] (И вот уже стих: С аггелами — не игрывала!) » [Цветаева, Пастернак, 2008: 42]. Джейн Таубман комментирует: « ...перекликается “Лютня” с написанным в тот же день письмом, где она говорит о его вторжении в ее жизнь и стихи: “[...] Разве от человека такое бывает?! [...] С ангелом (ангелами!) играть труднее... » [Таубман, 1982: 167].

Таубман уточняет, что по Далю « аггел » — « “злой дух, диавол, сатана”, а не вариант ангела », и связывает мотивы *Лютни* с более широкой темой « безмерных чувств », обсуждаемой в переписке:

Цветаева дважды укоряет свою лютню-Музу в неповиновении: « Безумица! », « Ослушница! ». Муза во власти « безмерных чувств » Цветаевой, которая видит в этом опасность, хотя и писала Пастернаку: « Буду в меру. В стихах нет. Но в стихах Вы простите » [Таубман, 1982: 167].

Цитируется и письмо Цветаевой от 10 февраля 1923: « Два раза в Вашем письме: “тяжело”. — Только потому, что Вы с людьми: вы летчик! Идите к богам: к деревьям. Это не лирика; это врачебный совет. Живут же за городом, а в Германии это легче, чем где бы то ни было... ». К этой цитате также находится параллель: « ...Иди, будь здрав, / Бедный Давид... Есть пригороды! ». Но не все в стихотворении *Лютня* объясняется прямыми подтекстами из переписки с Пастернаком.

Точкой преткновения для исследователей становятся слова: « Перед Саулом-Царем кичась — / Не заиграться б с аггелами! » [II: 167]. На Цветаеву и Пастернака как будто невозможно спроецировать пару Саул / Давид. К чему же отсылает образ Саула в данном случае? Таубман не отвечает на этот вопрос, ограничиваясь тем, что любой поэт — Давид: « Но если это она — Давид, играющий перед Саулом, то как же Пастернак может быть “бедным Давидом”? Возможный ответ: каждый из них Давид, играющий перед другим Саулом » [Таубман, 1982: 167].

Е. О. Айзенштейн не может признать подобного равенства:

...образы Саула и Давида появятся в « Лютне » [...] где демоны (аггелы) пастернаковского дара противопоставлены « пригородам » собственного творчества, а сам Пастернак приравнивается даже не к Саулу, а к ветхозаветному Богу... [Айзенштейн, 2012: 252]

Действительно, эпистолярный контекст делает возможной подобную трактовку, особенно с учетом метонимических связей: Бога — Давида, Бога — беса Саула.

С. И. Ельницкая считает, что « певец “кичится” перед земными владыками, ср. “лютня-ослушница” Давида перед Саулом » [Ельницкая, 1990: 204]. Е. Ю. Муратова выдвигает и вовсе удивительную концепцию:

Везде в Ветхом Завете игра Давида имеет целью успокоить Саула — первого царя Израиля, страдавшего душевной болезнью. Цветаева [...] не приемлет целей такого творчества. [...] Лютня, на которой играл Давид, « царского беса вспугивая » [...] становится для Цветаевой олицетворением творческого ужаса: / Это же оловом соловью / Глотку залить... да хуже еще: [...] Это — сорваться с голоса! [Муратова, 2004: 461]

Непонятно, чем же ужасна терапевтическая функция искусства?

На наш взгляд, сложность интерпретации этого стихотворения связана с его диалогической структурой: перед нами диалог Давида со своей лютней (ср. *Диалог Гамлета с совестью*, 1923). Но первая реплика выглядит как монолог Давида, обращенный к собственной лютне, которая « сорвалась с голоса », стала « ослушницей » (« Да не струна ж, а судорога! »), поскольку не остереглась, « царского беса вспугивая », нарушила запрет (« Перед Саулом-Царем кичась — / Не заиграться б с аггелами! »). Давид сравнивает свою судьбу с судьбой рыбака-неудачника, безголосого соловья и падшей женщины. Однако лютня не признает своей вины: « — Иди, будь здоров, / Бедный Давид... Есть пригороды! / Перед Саулом-Царем играв, / С аггелами — не игрывала! » [II: 167]. В письме от 9-10 марта 1923 года Цветаева пересылает Пастернаку это стихотворение с пометой « стихи к вам » [Цветаева, Пастернак, 2008: 60].

Пожалуй, можно согласиться с Джейн Таубман, что перед нами обобщенная ситуация, приложимая к обоим поэтам, а точнее — к поэту вообще. Собственно, мысль, к которой подводит Цветаева, заключается в тонком, но принципиальном различии между страдающим от бесов (Саул) и самим бесом. Поэзия излечивает от зла, даже если внешне кажется, что она служит злу (одержимому Саулу). Для Цветаевой это особенно важно, поскольку в 1923 она неожиданно начинает воспевать инцестуальные чувства к собрату по поэзии, да и в *Молодце* как будто воспела очарование зла. По существу, в этом тексте Давид — инструмент лютни, а не наоборот. Лютня через Давида лечит Саула (то есть земную жизнь со всеми ее

« косностями »). В проекции на контекст переписки лютней оказывается Цветаева, а Давидом — Пастернак, Саулом же — вся жизнь, одержимая страстями.

В цикле *Провода*, обращенном к уехавшему из Берлина Пастернаку, возникает еще один эпизод из истории Саула, когда он обращается к Аэндорской волшебнице, чтобы вызвать дух пророка Самуила. Именно из разговора с волшебницей (через которую говорит Самуил, через которого говорит Бог) Саул узнает, что его царство достанется Давиду [1-я Цар. 28]. Женщина не сразу решается помочь ему, потому что Саул преследовал волшебников и гадателей. Видимо, отсюда начало стихотворения: « Не чернокнижница! В белой книге... ». Попытка вернуть пропавшего возлюбленного раскрывается через ряд реминисценций, которые заканчиваются кульминацией: « Как прозорливица — Самуила / Выморочу — и вернусь одна... » [II: 178]. Последнее мотивировано тем, что Саул не видел Самуила, о его присутствии он знал только со слов волшебницы. У Цветаевой это получает психологическую мотивировку — отказа от явного соперничества (в биографическом плане — от соперничества с законной женой). Цветаевская *прозорливица* не желает огорчать Саула — то есть тех, кто обладает правами в жизни как она есть.

В неиспользованных набросках тема поединка поэта с жизнью актуализирует образы победы Давида над Голиафом (« Это — Давиды на Голиафов! [...] Жизнь! Голиафами навзничь рухай! ») и Саулом, пришедшим на поклон к « прозорливице »: « Это Саулы у прозорливиц » [Цветаева, 1997: 173]. Айзенштейн связывает их с работой над стихотворением *Ночь* (12 мая 1923) и приводит источник (1-я Цар. 17, 5-49) [Айзенштейн, 2012: 253], который можно дополнить и ссылкой на 151-ый псалом. Заметим, что в знаменитом триптихе Цветаевой *Поэты* (1923), а именно во второй его части, где поэты, восстав из ничтожества, оспаривают « бога у богинь » и « девственницу у богов » [II: 185], помимо иных подтекстов, содержится, вероятно, и память о певце Давиде, который был *ростом мал*, но справился с Голиафом.

Цикл *Отрок* отозвался и в цикле *Час души* (1923), посвященном еще одному молодому еврею — А. В. Бахраху. Вновь повторяется мотив влажных глаз и египтянки с еврейским ребенком, на этот раз — Моисеем [II: 210]. В третьей части вспоминаются и Давид с Саулом: « Час Души — как час струны / Давидовой сквозь сны / Сауловы » [II: 211]. Теперь звуки, разгоняющие бесов, представлены не в своей умиротворяющей функции, а воинственно: « В тот час дрожи, / Тщета, румяна смой! / Есть час Души, как час грозы [...] час ножа, / Дитя, и нож сей — благ » [II: 211-212]. Здесь образы отрока и Саула совмещены, как в финале цикла *Отрок*, но в ситуации, исходной для цикла — Давид играет над спящим Саулом. Муки Саула представлены страданиями исцеляемой души. Сюжет преследования Давида редуцируется, и теперь уже Давид определенно проецируется на автора текста.

Однако в диптихе *Овраг* (10-11 сентября 1923), обращенном к К. Родзевичу, Цветаева вновь косвенно сравнивает с себя именно с Саулом, поскольку Родзевич назван « юным Давидом, поразившим сонмы соперников — мотив 18 главы 1-й книги Царств [...] Кажется, впервые в Давиде как в архетипе показаны его внешняя красота и молодость, а не поэтическая одаренность » [Айзенштейн, 2012: 253]. Айзенштейн видит здесь « аллюзию на эпизод любви Давида к Вирсавии » (2-я Цар. 11), но Давид не поражал « сонмов », боровшихся за душу Вирсавии, скорее наоборот. Ср.: « В этом бешеном беге дерев бессонных / Кто-то на-смерть разбит. / Что победа твоя — поражение *сонмов* / Знаешь, юный Давид? » [Цветаева, Родзевич, 2001: 27].

Точнее интерпретация Ельницкой: « ...“он” даже не понимает, что на груди его не простая женщина, а неземная, и что его “слепая” победа — это ее поражение (неземное сведено вниз, на дно оврага) » [Ельницкая, 1990: 183]. Однако и это толкование не совсем корректно — именно из-за неразличения Саула и его беса (бесов). Действительно, *поражены* силы природы (стихийные духи, с которыми в этот момент Цветаева себя отождествляет), которые уводили героиню из мира людей к деревьям, облакам, ручьям и т. п. Но излеченная от этих наваждений героиня чувствует себя так, как Саул, излеченный Давидом, — в гармонии с

самой собой. В какой-то мере к Цветаевой возвращается та ветхозаветная радость, которая ассоциировалась для нее с щитом Давида, розами и раем еще в 1917 году.

Сам Давид в *Овраге*, подобно отцу младенца в *Лесном царе* Гете, видит только неодушевленную природу: « О, не вглядывайся! Под листвою падучей / Сами — листьями мчим! / Прав, что слепо берешь. Это только тучи / Мчат за ливнем косым » [II: 225]. В подтексте — традиция описания бесов, идущая от романтизма, от *Бесов* Пушкина через лирику Тютчева к Блоку, Волошину и т. д. На первый взгляд прозорливость почему-то переходит здесь от Давида к Саулу, но, в действительности, это не так: Цветаева чуть ли не впервые пишет не от лица Саула или Давида, а от лица самих бесов. Игнорирование Давидом этих сил превращается в божественное отделение порядка от хаоса.

Е. Ю. Муратова предлагает такое толкование:

Цветаева [...] не осуждает душевную глухоту Давида, [...] она мудрее и старше этого мальчика, только начинающего жить. В ее чувстве к нему слились [...] мудрость Сивиллы, и жалость матери [...] Она не хочет, чтобы он захлебнулся ее бурями и страстями [...] стремится уберечь его от своего « болевого бреда ». Поэтому она принимает общение на уровне плоти, которое одновременно — общение на уровне чистоты молодости. В персонификации Марины Цветаевой Давид [...] положительный герой. Его [...] не-духовность Цветаева, возможно, рассматривает как возрастную черту... [Муратова, 2004: 459]

В действительности, 28-летний Родзевич был не *мальчиком*, а ветераном гражданской войны, и Цветаева, безусловно, радовалась « поражению сонмов », не случайно не-духовность (в терминах Е. Ю. Муратовой) будет так яростно воспеваться ею в прощальной *Поэме Конца* (1924), посвященной Родзевичу. *Сонмы* (кажется, неслучайно созвучные со словом *сон*) рассматриваются как бесы, от которых героиня избавляется, принимая земной (устроенный Богом) мир. Как явствует из переписки с адресатом стихотворения [Цветаева, Родзевич, 2001: 43], Цветаева в этот период ощущает себя *нормальной* женщиной. И это согласие души с телом она кодирует двумя важнейшими ветхозаветными

образами — о сотворении мира и об излечении больной души гармонией (музыкой Давида).

Первое стихотворение диптиха *Овраг* заканчивается сравнением лирической героини с Синаем: « Ночь — как воры, / Ночь — как горы. / (Каждая из нас — Синай / Ночью...) » [II: 224]. Синай — место встречи с Богом, место, где Моисей получил заповеди (ср. Пс. 67, 9 и 18), возможно, слитый в сознании Цветаевой с Сионом — горой, многократно воспетой в Псалтири (сорок упоминаний). Овраг у Цветаевой — отнюдь не низменное место: начинается текст со слова *дно*, а заканчивается последняя строка словом *Синай*. Дно оборачивается вершиной. Последнее слово *ночью* следует кодой (коммой — усеченной последней строкой), объясняя принцип негативного перевертывания, превращающего грех в святость, дно — в вершину.

В *Поэме Горы* (1924) это парадоксальное перевертывание признаков *рая* и *Синая* получит дальнейшую разработку [III: 25]. Мелькает в ней и сопутствующий образ Агари: « Еще горевала гора: хотя бы / С дитятком — отпустил Агарь! » [III: 26]; при том, что Родзевич уже никаким образом с еврейством не был связан. Томас Венцлова обнаружил в поэме и массу других библейских подтекстов:

Описание горы [...] во многом ориентировано на Книгу Исхода [...] Тональность цветаевской поэмы, проклинающей законопослушный мир Европы, здесь близка к тональности библейских пророков, проклинающих блудный Вавилон [Венцлова, 1994: 151-153].

Расставанье с замыслом Саула / Давида (1924-1927)

В *Поэме Конца* (1924) « звучит мотив Поэта как Вечного жида, как нового Давида, защитника Иерусалима души: “За Давидов щит — / Мечь! — В месиво тел! / Не упоительно ли, что жид / Жить — не захотел?! / Гетто избранничеств! — Вал и ров. / По-щады не жди! / В сем христианнейшем из миров / Поэты — жида!” » [Айзенштейн, 2012: 253].

Одновременно душа ниспровергается как пар, « христианская немочь бледная », которой никогда и не было: « Было тело, хотело жить ». Может показаться, что Цветаева предпочитает Ветхий Завет Новому, но саркастически упоминается и ветхозаветный Бог, который у Иова « хотел займы? Да не выгорело » [III: 47].

Складывается впечатление, что поэты-жиды Цветаевой оппозиционны не только христианам, но и Богу как таковому, хотя Давид связан с Иеговой неразрывно: « В “Поэме Конца” противоестественность разлуки любящих демонстрируется на примере обеих разновидностей хаоса: соединение несоответствий и несоединение соответствий. Ср. “Завтра с западу встанет солнце! — С Иеговой порвет Давид!...” » [Ельницкая, 1990: 133]. Венцлова усматривает здесь слова « псалма “Боже мой! Боже мой! для чего Ты оставил меня?” (Пс. 21, 2), которые Иисус произнес на кресте во время затмения » [Венцлова, 1994: 153].

Примечательно, что в цикле *Сон* « рай Давидов » оказывается встроено в череду сакральных образов, которые не вполне совместимы с христианством, она хочет « рай Давидов / Зреть и Ахиллов шлем / Священный, [...] Заокеанских тропик / Прель, Индостана — ил... » [II: 245]. Вскоре загадочный Индостан превратится в далекую и высокую цель, к которой потянутся *красные крысы* в поэме Цветаевой *Крысолов* (1925). Здесь царит закон Моисея — его Тора: « В богатых домах, / Чтó первое? запах. / Предельный, как вкус, / Нещадный, как Тора, / Бесстыдный, как флюс / На роже актера » [III: 780]. Дух Торы присутствует и в Псалтири. Возможно, « рай Давидов » не вполне с ним совпадает.

Слово рай для Цветаевой всегда подразумевает некое освобождение, поэтому она уверена, что « есть и волчий рай [...] для паршивых овец, для таких, как я » [VI: 742]. Праву каждого на свой рай соответствует право каждого на свою религию, поэтому встречу с Пастернаком Цветаева представляет как встречу Саваофа и Зевеса [Цветаева, Пастернак, 2008: 109, 112]. Вероятно, именно поэтому в эссе *Поэт о критике* (1926) уже написанный *Тезей (Ариадна)* следует через запятую с ненаписанным *Саулом*.

Цветаева вспоминает Давида и в письмах к Рильке (12 мая 1926), автору ряда произведений о Давиде, Сауле, Авессаломе и т. д. Десять лет спустя в переписке с молодым поэтом А. Штейгером Цветаева будет вспоминать мужественных персонажей поэзии Рильке — Мазепу, Илью Муромца « и Авессалома — и мужа из мужей — Царя Давида » [VII: 568], имея в виду стихотворения Рильке *Отпадение Авессалома*, *Ависага*, *Давид поет Саулу* и *Плач о Ионафане* [VII: 626]. В письмах к самому Рильке Цветаева сравнивает своего корреспондента с Иоанном Бога-Отца, « потому что он был более *одинок* и — *немыслим для любви!* Не Давид, нет. Давид — вся застенчивость своей силы. Ты же — вся отвага и дерзость твоей силы » [VII: 58]. Таким образом, Давид косвенно проецируется и на Иоанна, подспудно наделяясь функцией ученика (апостола) Бога-отца.

Однако в *Поэме Воздуха* (1927), изначально связанной с образом Рильке, Давид появляется в комическом освещении: « Еврея с цитрою / Взрыд: ужель оглох? » [III: 139], имеются в виду многочисленные плачи, адресованные Богу. В 1928 юный Н. Гронский писал ей: « Хочется мне Тебе сказать, как Давид говорил Богу: Ты мой щит, мой лук, мое прибежище » [Цветаева, Гронский, 2003: 97]. Сама же она в письме к Игорю Северянину сравнила его с Аэндорской волшебницей: « Призраки явились — поглядеть на себя. [...] Вы же были только *той*, прорицательницей, Саулу показавшей Самуила... » [VII: 421].

Когда в очерке *Поэт и время* (1932) Цветаева писала: « Всякий поэт по существу эмигрант, даже в России. Эмигрант Царства Небесного и земного рая природы. [...] невозвращенец в свое небо » [V: 335], она могла бы сослаться на псалом: « Странник я на земле; не скрывай от меня заповедей Твоих » (Пс. 118, 19).

Возвращение к образу Давида (1932-1937)

В *Письме к Амазонке* (1932-1934) выяснилось, что старая амазонка благороднее старого Давида: « Она не хочет ни животных, ни сирот, ни приятельниц. [...] Царь Давид, согреваясь неживленным теплом Ависаги, был Хам » [V: 495]. После « еврея с цитрою » это, пожалуй, еще более

шокирующая трактовка образа. Кажется, что бывшая любовь прошла. Но Цветаева непоследовательна.

В очерке *Открытие музея* (1933) Цветаева воздает должное героическому образу Давида: « У правого крыла — как страж — в нечеловеческий и даже не в божественный: в героический рост — микеланджеловский Давид » [V: 166]. В статье « Два “Лесных Царя” » (1933) она вспоминает о Сауле, анализируя балладу Гете и ее перевод Жуковского: « У Жуковского мы видим старика, величественного, “в темной короне, с густой бородой”, вроде *омраченного* Царя — Саула очами пастуха Давида. Нам от него, как от всякой царственности [...] спокойно. У Гёте — неопределенное [...] существо [...] демона » [V: 430]. Таким образом, Цветаева ясно делит одержимого Саула на две части: добрая досталась Жуковскому, демоническая (сонмы) — Гете. Но ведь изначально Лесной Царь и был демоном. Следовательно, по мнению Цветаевой, Жуковский подобно Давиду излечил образ Гете от демонизма, сделав его пригодным для детской сказки.

На Давида гротескно проецируется и образ Андрея Белого в эссе *Пленный дух* (1934): « Так это у меня и осталось: первый Белый, танцующий перед Гёте и Штейнером, как некогда Давид перед ковчегом » [IV: 224]. Но в стихах на смерть Н. Гронского (*Есть счастливицы и счастливицы...* 1935) образ Давида — беспримесно трагичен: « Пел же над другом своим Давид, / Хоть пополам расколот! » [II: 323]. Имеется в виду плач Давида по Саулу и Ионафану (2-я Цар. 1). « Выделена именно тоска по Ионафану, которого Давид любил как брата и чья любовь была для него “превыше любви женской” (2-я Цар. 1, 26) » [Айзенштейн, 2012: 253].

Возможно, Давид из стихов к Гронскому и *Пленного духа* попал в стихотворение *Ударило в виноградник...* (20-22 сентября 1935): « Хвалы виноградным соком / Исполнясь, как царь Давид — / Пред солнца Масонским Оком — / Куст служит: боготворит » [II: 333]. Эпитет *масонский* внутренне рифмуется с *солнца*, так же, как виноградины приближаются к райским очертаниям солнца-ока. В образе виноградника преодолевается различие между телесным (Соломоновым, райским) и духовным, как и в

семантике слова *масон*, совмещающего смысы *камня* и *духа* в идее *храма*. А. Ю. Зиновьева закономерно рассматривает это стихотворение как развитие и завершение темы диптиха *Куст*:

Цветаева делает читателя свидетелем Боготворения [...] Служение это [...] по-дионисийски двусмысленное: куст-псалмопевец причастен мистерии преисподней. Лоза [...] совершенна в своей целостности [...] ее кровь буквально и есть вино, эта чаша вечно наполненная, не знающая разрыва между словом и смыслом, столь мучительного в «Кусте». Стихотворение 1935 г. — словно окончательное свершение стихотворения 1934 г., когда говорящая — устраняется, а «Боготворение» осуществляется [...] вне лирической дистанции между «я» и предметом (кустом). [Зиновьева, 2010: 52]

Подорожный анализ посвятила этому стихотворению Е. О. Айзенштейн. Начинает она с биографического контекста:

Марина Ивановна вместе с сыном провела лето и сентябрь 1935 года на морском побережье, в Фавьере [...] у своей дальней родственницы, баронессы Врангель [...] «А какие вокруг горы! Сосна, лаванда, мирт, белый мрамор. [...] Я сразу влюбилась в какой-то куст, оказался мирт, посылаю веточку» [Айзенштейн, 2012: 246].

Однако стихотворение было посвящено не мирту (растению Афродиты, воспетому еще в трагедии *Федра*), а виноградному кусту («изображения Царства Бога под видом виноградника или виноградной лозы встречаются и в Ветхом Завете (Ис. 5, 1-7; Иер. 2, 21; Иез. 15, 1-6 и др.)» [Айзенштейн, 2012: 254]). Айзенштейн находит в тексте мандельштамовские следы:

Связь куста с небом показана через сравнение виноградных веток со всадниками — образ, имеющий в предшественниках стихотворение Мандельштама «Золотистого меда струя из бутылки текла...» (1917) [...] «...виноград, как старинная битва живёт, / Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке» [Айзенштейн, 2012: 247].

Тут, конечно, нельзя не вспомнить и финала поэмы *На Красном Коне* с отсылками к образу св. Терезы, пронзаемой копьем света (здесь «каждый кусток, как всадник, / Копьём пригвожден к седлу [...] весь световым железом / Пронизан — пробит — пронзен») [II: 333]. Айзенштейн проясняет графический образ «масонского ока»: «...в метафоре “Масонское око” [...] в виде заключенного в треугольник ока, обозначающем [...] всевидение [...] пантеистическое восприятие

природы ». Возможно, что подразумевается и буквальная аналогия с солнцем, выходящим из-за туч (ср. « Из туч с золотым обрезом... »).

Через слово *транспарант* и ряд других сигналов Айзенштейн связывает содержание этого текста с Пастернаком, поскольку мысль том, что « куст — *транспарант* Божьего величия » использует « советское слово », а в 1935 году Цветаева виделась с Пастернаком и защищал колхозы (VII, 552). Кроме того, *световой лейтмотив* отсылает к статье Цветаевой о Пастернаке « Световой ливень », слово *око* — к описанию глаз поэта (« конская, дикая и робкая роскошь глаз. (Не глаз, а око) »), мотив просвечивания — к формуле « поэт наибольшей пронзаемости » (V, 235), а сам образ винограда — к одному из определений поэзии Пастернака в цикле *Ручьи* (« Виноградниками рокоча ») [V: 248-249].

Принимая все эти проекции, нельзя ими ограничиться. Хотя бы потому, что слово *транспарант* — французского происхождения, и при общей нелюбви Цветаевой к советскому естественнее предположить, что ей важнее исходная семантика прозрачности, связанная с этим словом: « Твой каждый листок — Господня / Величия — транспарант ». Транспарантом назывался разлинованный листок, который подкладывался под пишущую бумагу и просвечивал, давая возможность писать правильно. Виноградный лист — образец божественного творчества, который служит вспомогательным *транспарантом* для поэта. Это не исключает семантической игры с семантикой флагов, транспарантов, знамен и прочих знамений из социально-политической сферы. Цветаевой определенно близок образ полупрозрачной алебастровой вазы с огнем внутри, который Тургенев сблизил с образом главной героини своей повести *Призраки*, Мережковский сделал метафорой символического искусства в своих программных лекциях 1892 года, а Заболоцкий позднее сделает символом истинной красоты (*Некрасивая девочка*).

Е. О. Айзенштейн пытается обобщить, чем же является для Цветаевой Давид вообще:

В ее представлении царь Давид — это символ счастливого, радостного, творческого отношения к миру, к Жизни, это образ умения жить, вопреки

близости смерти, вопреки зависти, злу, в ощущении божественного присутствия, божественной помощи, исполняя долг, завещанный певцу Небом. [Айзенштейн, 2012: 253]

Это вполне соответствует образу разбираемого стихотворения и отчасти другим образам Давида у Цветаевой, но к одному символу этот персонаж у Цветаевой все-таки не сводится. Для Цветаевой Давид был не столько символом, сколько героем с довольно обширной и сложной биографией и творчеством (Псалтирь), из которых можно извлекать самые разные символы. Именно сложность и достаточная противоречивость этого героя делали его привлекательным материалом для драматических замыслов. Однако развернутого воплощения этот образ не получил, а из осколков, какими являются отдельные стихотворения, записи, реминисценции, единого образа не складывается. Давид-друг и Давид-жрец — разные Давиды, а ведь есть еще и Давид-хам.

В письме (предположительно 1935 года) к Октаву Обри — автору книги *Наполеон и Жозефина* — Давид оказывается аналогом любимого Цветаевой с детства Орленка — Наполеона II, Герцога Рейхштадского. Соответственно, его друг А. фон Прокеш-Остен оказывается в этой перспективе Ионафаном: « Вся история — игра с участием всего нескольких персонажей [...] они больше, чем принципы, — они стихийные силы <стихии принципов>. Герцог Рейхштадтский и Прокеш — это же Давид и Ионафан » [VII: 554]. В 1937 году в эссе *Пушкин и Пугачев* Цветаева возвращается к идеям этого письма: « Любовь Пугачева к Гриневу — отблеск [...] любви Саула к Давиду, тоже при наличии кровного сына, любовь к сыну по избранию, сыну — души моей » [V: 504]. Возвращаясь к тематике цикла *Отрок*, Цветаева уже полностью освобождает его от сексуального подтекста: Пугачев оказывается не только аналогом Саула, но и сублимацией образа Агари из того же цикла. Конструкция « Саул — Давид » (с разными дополнениями) остается структурным ядром, но возможности иных образных уравнений и наслоений, а вместе с ними и переосмыслений, оказываются бесконечными.

Менялся смысл даже уже готовых строк. Так, в письме к А. Э. Берг от 18 марта 1939 Цветаева вспомнила свой чешский цикл *Деревья*: « Там, где рябина — Краше Давида-Царя... » [VII: 537]. Но в оригинале было не там, а *ввысь* [VII: 551]. Замены одного местоимения оказалось достаточно, чтобы стремление к небу сменилось стремлением к определенному месту на земле, как будто именно там произрастает та самая рябина, освященная славой Давида.

Последним предназначенным для печати упоминанием о Давиде стал мотив из Псалтири в *Повести о Сонечке* (1937): « Вспомним слово царя Давида: — Человеку от Бога положено семьдесят лет, а что свыше — уже Божья милость » [IV: 406]. Ср. « Дней лет наших — семьдесят лет, а при большей крепости — восемьдесят лет; и самая лучшая пора их — труд и болезнь, ибо проходят быстро, и мы летим » (Пс. 89, 10). Для Цветаевой было несущественно, что в Псалтири это — Молитва Моисея, человека Божия. Для нас же это — дополнительное свидетельство того, что она считала Псалтирь поэтическим наследием Царя Давида и, скорее всего, изучала ее в ходе подготовки к написанию *Саула (Давида, Ионафана, Старого Давида)*. Но не зря она писала в эссе *Пушкин и Пугачев*: « Никто дважды не вступал в ту же реку. А вступил ли кто дважды в ту же книгу? » [V: 499].

Заключение

Благодаря столь долгой жизни в творчестве Цветаевой (1917-1939) образ Давида хорошо демонстрирует чрезвычайную подвижность поэтических смыслов и невозможность их сведения к простой однозначной матрице, несмотря на наличие устойчивых ядерных компонентов. Имя царя Давида играет заметную роль в творчестве Цветаевой примерно два десятилетия (1917-1937), но неравномерно. Первые десять лет Цветаева прибегает к нему более активно, и активнее всего — в период с 1921 по 1924. Этому предшествуют точечные появления имени Давид в стихотворениях *Аймэк-гуарүзим — долина роз...* (1917) и *Марина! Спасибо за мир!..* (1918) — сначала в словосочетании *щит Давида*, а затем в сравнении.

После двухгодичного перерыва Давид возвращается в цикле *Ученик* (1921) и, наконец, в тетраптихе *Отрок* (1921), в котором и оформляется идея пьесы *Давид / Саул*, которая тогда же начинает писаться. Уже в эмиграции в 1922 году возникают замыслы *Ионафана* и *Старого Давида*, и соответствующие мотивы проникают в поэму *Мóлодец*, стихотворение *Но тесна вдвоем...* и цикл *Деревья*. В 1923 Давид становится героем *Лютни*, а связанные с ним образы проникают в цикл *Провода*. Вариацией на тему *Отрока* становится цикл *Час души*. Наконец, новаторская версия образа попадает в диптих *Овраг* (1923). В диптихе *Сон* (1924) и *Поэме Конца* (1924) Давид еще появляется, но уже не играет существенной роли. А два года спустя в статье *Поэт о критике* (1926) Цветаева первый и последний раз упоминает о неосуществленном замысле *Саула*. Уже через год в *Поэме Воздуха* (1927) Давид предстает в шаржированном образе «еврея с цитрою».

Около пяти лет Цветаева Давида не вспоминала вовсе, пока не назвала его хамом в *Письме к Амазонке* (1932). Но начало мемуарной серии очерков вернуло Давиду расположение, и с 1933 году он в виде статуи Давида появляется в *Открытии музея*, затем тогда же — в статье «Два “Лесных Царя”» (как пастух Давид при дворе Саула), а год спустя в *Пленном духе* (Андрей Белый в качестве подобия царя Давида пляшет перед ковчегом завета). Мини-кульминацией этого периода становятся два стихотворения: *Есть счастливыцы и счастливицы...* (1935) и *Ударило в виноградник...* (1935), где Давид предстает оплакивающим друга и славящим Создателя. Еще раз тема дружбы отразится в статье *Пушкин и Пугачев*, а реминисценция из псалмов — в *Повести о Сонечке*, оба текста 1937 года.

В колебаниях образа Давида существенную роль играют три фактора: эволюция автора, смены сюжета (Давид в паре с разными персонажами), игра точками зрения внутри сюжета. Как мы видели, автор может совмещать свою точку зрения с Саваофом, Давидом, Саулом, бесами Саула (сонмами), лютней Давида и т. д. В пределах одного текста точка зрения может меняться. Соответственно, Давид может быть защитником и символом еврейского рая, чистым ребенком, объектом вожделения,

предметом восхищения, хирургом (*Час души*), психотерапевтом (*Овраг*), стариком, мудрецом, апостолом, « евреем с цитрою », хамом, верным другом, героем, пастухом и т. д. Это — один из тех образов, которые сохранили свою подспудную ценность больше, чем явную, один из *вечных спутников* поэзии Цветаевой.

Bibliographie

Corpus

- Цветаева М. И., 1994-1995, *Собрание сочинений в семи томах*. Сост., подготовка текста и комментарии А. А. Саакянц и Л. А. Мнухина. Москва, Эллис Лак.
- Цветаева М. И., 1997, *Неизданное. Сводные тетради*. Подгот. текста, предисловие 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., подготовка текста, предисловие и примечания Е. Б. Коркиной и М. Г. Крутиковой. Москва, Эллис Лак.

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*, Москва, Дом-музей Марины Цветаевой, с. 245-255.
- 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.
- Войтехович Р. С., 2006, « Риторика М. Цветаевой: уроки Библии », *Jebreju teksts Eiropas kultūrā*. Daugavpils, Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds « Saule », p. 206-212.
- Войтехович Р. С., 2012, « Верхнее “До”: Градация в поэзии Цветаевой », *(Не)музыкальное приношение, или Allegro affettuoso: Сборник статей к 65-летию Б. А. Каца*, Санкт-Петербург, Европейский университет, с. 492-506.
- Войтехович Р., 2013, « Цветаева и Тютчев », *Статьи на случай: сборник к 50-летию Р. Г. Лейбова*, Тарту, Тартуский университет [http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Voitehovich.pdf].
- Гаспаров М., 1992, « От поэтики быта к поэтике слова », *Марина Цветаева. Статьи и тексты, Wiener Slawistischer Almanach*. Wien, Sbd. 32, s. 5-16.
- Гуль Р., 2003, [Рец.] « Марина Цветаева. Лебединый стан. Стихи 1917-1921 гг.

- Мюнхен. I. Baschkirzew, 1957 », *Марина Цветаева в критике современников*. В 2-х частях. Ч. 2, Москва, Аграф, с. 177-179.
- Державин Г. Р., 1985, *Сочинения*. Сост., биограф. очерк и комментарии И. И. Подольской, Москва, Правда.
- Ельницкая С. И., 1990, *Поэтический мир Цветаевой. Конфликт лирического героя и действительности*, Wien, Wiener slawistischer Almanach.
- Жулавский Южи, 1910, *Эрос и Психея. Сценическая поэма в семи актах-картинах*. Пер. Ал. Вознесенского, Москва, Польза, В. Антик и К°.
- Забезинский Г., 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
- Иванов Вяч. Вс., 1997, « Современность античности. “Черное солнце” Федры », *Иностранная литература*, № 1, с. 247-250.
- Иваск Ю., 2003, « 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.
- Коровин В., 2019, « *Благослови, душа моя!..* ». *Псалмы русских поэтов*, Москва, Эксмо.
- 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.
- Марина Цветаева в воспоминаниях современников*. В 3-х томах, 2002, Москва, Аграф.
- 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 международная конференция*. Отв. ред. В. И. Масловский, Москва, Дом-музей М. Цветаевой, с. 193-201.
- Муратова Е. Ю., 2004, « Роль мифологических и библейских имен в поэтике Марины Цветаевой », « *Чужбина, родина моя !* »: *Эмигрантский период жизни и творчества Марины Цветаевой*, Москва, Дом-музей М. Цветаевой, с. 454-462.
- Невзорова И. М., 2008, « Роза Иерихона: поэт и символ », *Марина Цветаева в контексте культуры Серебряного века*. Материалы 4-ых международных цветаяевских чтений, Елабуга, с. 161-167.

- Некрасов Н. А., 1981, *Полное собрание сочинений в 15-ти томах*. Т. 3, Ленинград, Наука.
- 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.
- Ревзина О. Г., 2009, *Безмерная Цветаева. Опыт системного описания поэтического идиолекта*, Москва, Дом-музей М. Цветаевой.
- Рудик И., 2014, *Русская тема в сборнике Марины Цветаевой « Версты. Стихи. Выпуск I »* (1922), Tartu, University of Tartu press.
- Струве Г., 2003, « Цветаева », *Марина Цветаева в критике современников*. В 2-х частях. Сост. Л. А. Мнухин. Ч. 2: 1942-1987, Москва, Аграф, с. 83-96.
- Тaubман Дж., 1991, « Двух соловьев поединок... » (1982), *Марина Цветаева*. Под ред. Р. Кембалла, Bern, Peter Lang, с. 160-169.
- Тименчик Р., 2006, « Повороты темы », *Лехаим*, июль 2006, <https://lechain.ru/ARHIV/171/timenchik.htm>.
- Цветаева А. И., 2008, *Воспоминания*. В 2-х т. Т. 1: 1898-1911 годы. Изд. подготовил Ст. А. Айдинян, Москва, Бослен.
- Цветаева М. И., 2001, *Письма к Константину Родзевичу*. Подгот. Е. Б. Коркина, Ульяновск, Дом печати.
- Цветаева М., Гронский Н., 2003, *Несколько ударов сердца*. Подгот. текста Ю. И. Бродовской, Е. Б. Коркиной, Москва, Вагриус.
- Цветаева Марина, Пастернак Борис, 2008, *Души начинают видеть. Письма 1922-1936 годов*. Сост. и предисловие И. Д. Шевеленко, Москва, Вагриус.