**Екатерина Дайс**

**Марина и Орфей**

**Опубликовано в журнале:**[**«Нева» 2006, №8**](http://magazines.russ.ru/neva/2006/8/)

***КРИТИКА. ЭССЕИСТИКА***



Пруд, как чаша Святого Грааля,

Полыхает холодным огнем.

Персеваль растворился в тумане.

Где он бродит, кто помнит о нем?

 Введение

 О Марине Цветаевой написано так много, что, казалось бы, уже нечего добавить. Но после прочтения ее биографий, чисто филологических статей, прослушивания докладов остается впечатление, что упускается нечто чрезвычайно важное, о чем сама Марина Ивановна говорила в своих воспоминаниях. Однако мы не можем “ухватить” это нечто из-за неизбежного семантического разрыва в понимании мира сегодня и сто лет назад. Данное исследование представляет собой попытку раскрыть некоторый новый ракурс, который позволяет взглянуть на жизнь и творчество поэта так, чтобы увидеть непроявленный мир закрытых для современного читателя смыслов и постигнуть странную логику его действий.

Среди близких подходов к творчеству Цветаевой мы можем назвать труды тартуского ученого Романа Войтеховича, а также Светланы Лютовой, которая выделяет во всем многообразии наследия поэта те моменты, что позволяют причислить Марину Ивановну к представителям малой культурной традиции.

Понятие “малой традиции” нуждается в прояснении. Концептуальной основой исследования послужила предложенная И. Яковенко теория “большой и малой традиции”, существующей внутри культуры христианского мира, позволяющая объединять и интерпретировать многие, до этого разрозненные и противоречивые факты в жизни и творчестве М. И. Цветаевой. Согласно теоретической модели, предложенной Яковенко, формирование христианской цивилизации включало в себя двуединый процесс. На фоне выделения доминирующей или “большой культурной традиции”, объединявшей победившую ортодоксию, происходил альтернативный синтез. Отброшенные элементы религиозных представлений, магических практик, особого миропонимания, проигравшие христианству в конкурентной борь­бе, коагулировались в особую целостность, не менее жизнеспособную, но центрированную на периферию культуры. Так возникает “малая традиция”, которая существует параллельно большой и диалектически взаимодействует с ней на протяжении двух тысяч лет. При этом как представители малой культурной традиции чувствуют свое духовное родство с предшественниками и современниками, исповедующими альтернативную христианской духовную доктрину, так и идеологи большой традиции чувствуют связь между тамплиерами, манихеями, катарами и хлыстами2. Применительно к литературоведению и культурологическому анализу концепция Яковенко может дать совершенно неожиданные результаты, позволяющие объяснять присутствие в широко известных произведениях тех или иных символов, тех или иных слов, персоналий, сюжетов. В частности, Марина Цветаева в рамках этого видения предстает перед нами совершенно в другом свете: эзотерические места ее творений проясняются, намеки становятся утверждениями, а воспоминания о современниках из литературной игры превращаются в свидетельства мистического опыта.

Малая культурная традиция в детстве Марины Цветаевой

Внучка православного священника, дочка филолога-классика, Марина Цветаева с детства вела напряженную духовную жизнь. И эта жизнь больше соотносилась с храмом Аполлона, чем с храмом Христа Спасителя, построенного в честь победы над Наполеоном, чьей горячей поклонницей Муся была в детстве. Вообще Цветаева совершенно безошибочно выбирала в самые юные годы того или тех, кто из предложенного множества были представителями малой традиции — будь это элитарная или низовая линия.

Так, в детстве она решала свои психологические проблемы, тесно общаясь с хлыстами — членами секты манихео-гностического толка. В горячо любимой Тарусе, где Муся провела лучшие детские дни, Цветаева познакомилась с группой людей, состоявшей из тридцати–сорока женщин, живших коммуной, и одного мужчины. Он и его возлюбленная носили имена Христа и Богородицы, остальные женщины звались Кирилловны. В эссе “Хлыстовки” 1934 года поэт пишет о любви простых женщин к себе за то, что она жадно ела землянику, малину, клюкву и вишню1. Заметим, что все эти ягоды красные, как кровь, а в народном сознании земляника, к примеру, окрасилась в красный цвет, когда на нее упали капли крови Христа. Цветаева вспоминает, что пребывание в хлыстовском саду было похоже на жизнь в раю, и делает акцент на этих кроваво-красных ягодах. Так же как Персефона, вкусив плода граната, должна была вернуться в Аид к своему супругу, так же и уже зрелая Цветаева заручается поддержкой красных ягод, способных возвратить ее в утраченный рай детства.

Хлыстовки предлагали не любимой матерью Марине остаться с ними, ей очень этого хотелось, и как компромисс она мечтала быть похороненной на их кладбище. В описании собственных похорон поэт пишет о тех, кто придет проводить ее в последний путь:

Провожай же меня,

весь московский сброд,

юродивый, воровской, хлыстовский!2

Анну Ахматову она просит о молитве:

Помолись за меня, краса

Грустная и бесовская,

Как поставят тебя леса

Богородицей хлыстовскою3.

А свою внутреннюю сущность характеризует так:

Душа хлыста и изувера,

Тоскующая по бичу…

Душа, не съевшая обиды,

Что больше колдунов не жгут.

Как смоляной высокий жгут,

Дымящая под власяницей...

И это не экзальтация, не перегиб, не поэтическое преувеличение. Цветаева, судя по всему, знала историю хлыстов в России и слышала о том, что в 1739 году “памятники над могилами Суслова и Лупкина были разрушены, трупы их вырыты из земли, сожжены и пепел развеян по воздуху6”. Здесь речь идет об известных хлыстах. Впрочем, переживавшей о том, что не застала костров инквизиции, Цветаевой могли рассказывать и о проходившем в 1893–1895 годах тарусском хлыстовском деле еще очевидцы событий.

Согласно учению хлыстов, существуют оппозиции: небо — земля, мир духовный — мир материальный, высшие сферы состоят из семи небес. Хлысты считали, что Бог может воплощаться в людей неопределенное количество раз и одновременно присутствовать в разных людях. Хлысты отвергали брак и считали, что души людей, живущих в браке, превращаются в свиней. С женами следовало жить как с сестрами, сексуальные отношения разрешались только с духовными женами, данными христами или пророками, что считалось проявлением безгрешной “Христовой” любви. Отдельные общины христов назывались “кораблями”, во главе корабля стоял кормщик, называемый так же богом, христом, пророком, апостолом и другими именами. Кормщица в свою очередь называлась восприемницей, пророчицей, богородицей и матушкой. Место собрания — Сионская горница, Иерусалим или дом Давидов. Одно из основных радений происходило 24 июня — в день летнего солнцестояния. Заметим, выделение летнего солнцестояния типично для малой традиции. И еще об одном — радельная одежда называлась так же мантией, белой ризой и парусом и представляла из себя белую коленкоровую или холщовую рубашку с широкими рукавами, “простирающуюся до крайних оконечностей ног”7. Здесь, несомненно, вспоминается Волошин в его длинной полотняной рубашке, исходя из “средиземноморской” обстановки, воспринимаемой как хитон.

А. Белый — связующее звено между зрелой и юной Цветаевой в эмиграции, любимый ею поэт и сын профессора, так же был увлечен хлыстами, посвятив им повесть “Серебряный голубь”, где под именем Кати вывел Асю Тургеневу — их с Мариной музу. Название повести было дано в честь могил с серебряными голубями — могил хлыстовок, а кладбище, на котором мечтала лежать Муся, явлено нам в стихотворении “Идешь на меня похожий…”8. Строки “Кладбищенской земляники / крупнее и слаще нет” здесь знаковые. Они отсылают к той землянике на могилах хлыстовок.

Молодость и миф об Орфее

В молодости у Цветаевой был роман с переводчиком гимнов Орфея, причем не с одним. Сначала в цветаевском доме стал появляться Лев Львович Кобылинский (литературный псевдоним — Эллис). Филолог и мистик — страстный поклонник Рудольфа Штайнера, а потом не менее страстный его разоблачитель, возможно, сам того не желая, он напомнил Марине о последней страсти ее матери. Смертельно больная, в отсутствие мужа, в Италии она влюбилась во Владислава Кобылянского, о чем знали ее уже достаточно повзрослевшие дочери. Итак, Кобылинский, сделав предложение поэтессе, был отвергнут, вместо него место в сердце Марины занимает Владимир Оттонович Нилендер, также филолог — классик, переводчик Гераклита и гимнов Орфея. Заметим, что оба они — и Эллис, и Нилендер — были друзьями, активно работали в издательстве “Мусагет”, которое было насквозь пропитано духом теософии. По признаниям Эллиса в письмах к Штайнеру, мусагетцы организовывали теософские кружки. Многие знакомые Цветаевой того периода посещали эти кружки.

Интересно, что не только Эллис и Нилендер переводили в то время на русский “Гимны Орфея”. Нам в руки попал перевод поклонницы Блаватской — Н. Павлиновой9. Блаватская упоминала гимны в своих трудах, иногда цитировала их по-гречески. В предисловии к гимнам Орфея составители пишут, что для понимания творчества и наследия Блаватской следует внимательно изучить эти гимны10. Штайнер также отсылал в своих работах к мифу об Орфее.

Носило ли увлечение мифом об Орфее у Цветаевой штайнерианский характер? Это можно предположить, основываясь на том, что трое людей, активно вводивших Цветаеву в пространство этого мифа, — Эллис, Нилендер и Волошин, были мусагетцами. С другой стороны, необходимо отметить и личную предрасположенность Цветаевой, каждой раз тяжело переживавшей смерть близких людей и испытывавшей к мертвецам гораздо более сильные чувства, чем к живым.

В детстве Цветаевой несколько раз появлялась тема любви и смерти. Любимая первая жена ее отца, внезапно умершая от туберкулеза двоюродная сестра Надя, приходившая к Цветаевой во сне; к ней Марина испытывала чувство влюбленности. Смерть матери окончательно закрепила сценарий любви двух людей и смерти молодой женщины. Цветаева подходит к этому жизненному опыту мифологически. Будучи не в состоянии осмыслить случившееся рационально, она одевает смерть женщины-возлюбленной в одежды древнегреческого мифа. И прежде всего это миф об Орфее и Эвридике, но в какой-то степени и о Деметре и Персефоне, а также в широком смысле — о деве и змееборце, причем о деве, с наслаждением ждущей укуса змеи.

На змее стоит остановиться особо. Через образ змеи у Цветаевой происходит слияние нескольких мифов. Змея кусает Эвридику, и она попадает в Аид. Змей соблазняет Еву, и она попадает в ад. Змей становится первым любовником, открывающим тайны жизни и смерти. Первым любовником, знающим больше, чем “первый муж”. Чем человек.

А что мы знаем о первой любви Цветаевой — Эллисе? Вот его портрет: “Эллис незабываем… Этот странный человек, с остро-зелеными глазами, белым мраморным лицом, неестественно черной, как будто лакированной, бородкой, ярко-красными, вампирными губами, превращавший ночь в день, а день в ночь, живший в комнате всегда темной с опущенными шторами…”11 Марина и Ася, проводившие с ним вечера и ночи, охарактеризованы Асей Тургеневой, тогда невестой Белого, похожим образом: “Почему у Цветаевых такие красные губы? И у Марины, и у Аси. Они — не вампиры? Может быть, мне вас, Марина, надо бояться? Вы не придете ко мне ночью? Вы не будете пить мою кровь?”12

Александр Блок писал Белому об Эллисе: “…я боюсь Эллиса, что-то в нем чужое — ужасное, когда не милое, и только милое, когда я его увижу и он повернет ко мне одно из своих многих лиц”13.

А. Р. Минцлова так говорила о двух друзьях сестер Цветаевых: “…Нилендер и Эллис одержимые и одержащие: Нилендер заражен Гекатой. Эллис проходит двор темных, а светлые задержаны прохожими. Быть с Нилендером Эллису намечено, но быть с ним немного (есть вампиризм извра­щенный, вампиризм кровотечения словами)”14.  А Минцлова была непростым человеком. Некоторые называли ее авантюристкой, некоторые — посвященной в розенкрейцерство, по крайней мере, она была теософом и сопровождала Р. Штайнера в его поездках по Европе. Но образ “вампира” применительно к Эллису заставляет нас задуматься и о том, на что намекала Ася Тургенева, мусагетка, явно осведомленная о дружбе с ним сестер Цветаевых. В этой связи интересно посмотреть и на поэму Марины Ивановны “Молодец” (1922). Героиня поэ­мы — невеста вампира, который убивает ее брата и мать. Спасти близких она может, рассказав все священнику и расставшись с молодым упырем. Но она его любит и предпочитает быть закусанной до смерти. Правда, девушка, носящая имя Маруся (так, а еще Муся Марину звали в детстве), превращается в цветок, оживающий в доме у князя, которому она рожает сына Богдана. Князь нарушает слово, данное жене, и она исчезает в синем огне вместе с ангелом-вампиром.

Возможно, в поэме нашла отражение судьба Цветаевой, тяжело пережитая ею смерть кузины Нади, матери, отца, брата мужа и младшей дочери на фоне отказа от религиозности (в поэме Маруся не идет к священнику). Маруся — самая красивая девушка на селе — поразительно напоминает нам героиню ранних лирических стихотворений Цветаевой, с ее красотой “первой девушки на деревне”. Наиболее сильная эмоция, отраженная в поэме, — ужас узнавания в женихе вампира и желание во что бы то ни стало сохранить (и одновременно рассказать) страшную тайну всему миру.

Был ли Эллис вампиром, трудно сказать. По крайней мере, можно говорить о переживании его как вампира в кругу, где он часто бывал. И о возникновении темы “возлюбленная вампира” в поэме Цветаевой “Молодец”, связанной с образом детства и безопасной жизни вне города. Так, в пьесе в стихах “Червонный валет”, одном из первых драматических произведений Цветаевой, есть интересные строчки:

Я великая грешница,

мне прямая дорога в ад.

Его плащ как парус.

Он злодей, чародей, упырь.

А потом я покаюсь,

а потом я пойду в монастырь.

Так говорит Червонная дама, сбегая от мужа к любовнику — Пиковому королю, и все эти нелестные эпитеты относятся к ее избраннику. Причем попутно возникает тема пронзания копьем (пикой), так удачно выявленная в статье С. Лютовой: “Мы обнаруживаем в стихах Цветаевой такие образы двух типов. Назовем этих „демонов”, эти архетипические персонификации, эти новые божества Белый Всадник и Красный Всадник. Белый Всадник узнаваем в Ипполите („Федра”), в Царевиче („Царь-Девица”), в Святом Георгии одноименного стихотворного цикла. Красный Всадник наиболее ярко воплощен в Молодце („Молодец”) и в Гении (поэма „На Красном Коне”). Оба Всадника вступают во взаимодействие с женскими фигурами (условно назовем их Федра и Амазонка), представляющими бессознательные аспекты эго-идентификации автора. В обоих случаях взаимодействие осуществляется по типу „священного брака” с кульминационным актом пронзения „невесты” копьем-лучом. Маруся в „Молодце” обмирает, пронзенная жалом возлюбленного шмеля-упыря (наиболее эротически откровенная сцена архетипической гибели девы от острия)15”.

Для нас же наиболее интересным здесь является оценка удачливого любовника — “чародей, упырь”. В первой книге стихов Цветаевой, “Вечерний альбом”, посвященной Башкирцевой, написанной вместо письма к Нилендеру, но вмещающей и чувства к Эллису, есть несколько стихотворений, где герой назван чародеем. Одно из них носит название “Чародею”, и мы словно видим перед собой Эллиса-Кобылинского:

Рот как кровь, а глаза зелены,

И улыбка измученно-злая...

О, не скроешь, теперь поняла я:

Ты возлюбленный бледной Луны…

О, я знаю о многом, о многом,

Но откуда — сказать не могу…

Рот-как-кровь — это характеристика Чародея, а его приятельница что-то знает. Стихотворение “Бывшему Чародею”, кажется, проясняет, что:

Вам сердце рвет тоска,

Сомненье в лучшем сея.

— “Брось камнем, не щади!

Я жду, больней ужаль!”

Нет, ненавистна мне

Надменность фарисея,

Я грешников люблю,

И мне вас только жаль.

Вот это же “ужаль” мы видим в поэме “Молодец”:

— Час да наш,

Ад мой ал!

К самой чашечке

Припал…16

— Ай — жаль?

— Злей-жаль!

С дном пей!

Ай, шмель!..

Над сердцем, над впалым —

Жалом, жалом, жалом —

Ай, в самую сердь…

Любовник, выступающий в роли шмеля-упыря (по меткому выражению С. Лютовой), — это то, что занимало Марину Цветаеву с шестнадцати лет. Но и позднее она не оставляет эту тему, правда, уже ее героиня начинает “льститься на красные губы”, как в последнем стихотворении к актеру Юрию Завадскому. Оно не окончено или не дописано, но вчитаемся в первую строфу того, что сохранилось:

Сам Черт изъявил мне милость!

Пока я в полночный час

На красные губы льстилась —

Там красная кровь лилась…17

Строчки из книги “Земные приметы” заставляют нас задуматься: “Но есть еще тайна, и страшнейшая, быть может: заразность караемых нами недугов, наследственность вины. Преступник, насильственно избавляемый нами от болезни, передает нам болезнь… Кровь земная проливаться должна… Недопролитая преступником кровь вопиет к палачу: пролей!.. Первая капля брызнувшей преступниковой крови — уже вступление во владение… и обязанности. Есть браки таинственнее мужа и жены. (Таинственное соответствие: алтарь, плаха; топор, крест; народ, хор; судья, священник; палач и жертва  — брачующиеся; вместо невидимого Бога — невидимый Черт. Чертова свадьба наоборот, с той же непреложностью безмолвного обета.)”18

Что это как не объяснение поэмы “Молодец”? А написано на три года раньше — в 1919 году. Значит, тема тайного брака, совершающегося под эгидой темных сил и связанного с пролитием крови одного из будущих супругов, до этого в свою очередь пролившего чью-то кровь. Мотив “заразности” того, что Цветаева называет недугом, так же показателен. Как и то, что Цветаева вспоминала о любви своей матери к летучим мышам, считающимся переносчиками вампиризма.

В книге “Блуд на Руси”19 мы читаем о том, что ритуал питья крови применялся славянскими колдунами для обретения пророческого дара, что позволяет объяснить интерес Цветаевой к этой теме с точки зрения ее потребности раскрытия своих магических способностей и дара предсказания, отождествляемого с поэтическим искусством. (Вспомним пушкинского “Пророка”.) Все это заставляет нас задуматься о роли и месте практик питья крови в жизни и творчестве Марины Цветаевой.

Эллис, Нилендер и мусагетцы — важная веха на жизненном пути Марины Цветаевой. Тогда она складывалась как поэт и деятель культуры, тогда она начала строить свой миф.

Дважды отказав штайнерианцам-переводчикам, Марина едет в Коктебель, где ее ждет сюрприз. Ухаживания Волошина, тщетно соблазнявшего дочку профессора эротическими романами и предложениями прочесть воспоминания Казановы еще в Москве, приобретают несколько другой характер. Волошин вместе с турками-контрабандистами на лодке открывает для Цветаевой вход в Аид. Этому эпизоду посвящены наполненные лиризмом строки эссе “Живое о живом”. Цветаева окончательно осознает себя причастной мифу об Орфее и Эвридике. Как верно заметил Манук Жажоян, Цветаева была и Орфеем, и Эвридикой одновременно, из своих друзей-поэтов она делала Орфеев.

Эфрон — Орфей?

Но один раз она сделала Орфея не из поэта, а из несчастного еврейского мальчика, больного туберкулезом, потерявшего родителей и не приспособленного к жизни. Этот мальчик стал ее судьбой.

Для того чтобы подчинить Цветаеву, ему ничего не надо было делать. Ему стоило только назвать свое имя. Но отвлечемся ненадолго.

Откроем двухтомник “Мифы народов мира” на статье “Орфей”, вглядимся в знаменитое изображение “Гермес. Эвридика. Орфей”. Рильке не ставил здесь точки. А почему? Потому что Рильке, вероятно, читал то, что было написано над головами персонажей, их имена: ГЕРМЕС ЕВРИДИКА СУЕФРО20. Именно так  над головой Орфея написано его перевернутое справа налево имя, и смотрит он в другую сторону, не в ту, куда смотрят Эвридика и бог.

Теперь мы понимаем, что, когда совершенно незнакомый молодой человек представляется семнадцатилетней девушке: “Сергей Эфрон”, она не думает ни о каких генуэзских бусах. Она делает то, что естественно сделать нервному и впечатлительному созданию, недавно потерявшему мать, пишущему стихи уже около десяти лет и вполне осознающему себя поэтом. Ни один непоэт так не сделал бы. Ему это просто не пришло бы в голову. Она мысленно переставляет буквы и получает анаграмму: “Орфей”. Она читает его фамилию наоборот, справо налево, начиная с буквы “**О**” — Сергей Эфрон. Точно так же, как на античном рельефе. И узнает в незнакомце греческого “спасителя”, спустившегося в ад за женой. То есть сделавшего то, что Цветаева безуспешно ждала от своего отца.

Для того чтобы еще более живо представить себе это называние имени Орфея при знакомстве, стоит обратиться к роману Джона Фаулза “Маг”21, главный герой которого — молодой человек, англичанин, выпускник Оксфорда, 1927 года рождения. Он — поэт и должен пройти некую инициацию, тщательно подготовляемую в течение нескольких лет достаточно большой группой людей. В первой части романа события происходят в Англии, во второй — на греческом острове, в третьей — снова в Англии. И в каждой части молодой человек с кем-то знакомится. До инициации его с интересом спрашивают: “А правда твой отец — бригадный генерал?” Во время процесса посвящения на вилле мага и миллионера Кончиса хозяин интересуется его предками, и больше всего —  Оноре д’Юрфе, автором “Астреи”. Складывается впечатление, что Николас Эрфе избран именно благодаря своему предку — французскому писателю, чей труд очень дорог Кончису22. И, наконец, после всех испытаний он знакомится с дамой, которая по ошибке называет Николаса Орфе (Orfe), а не Эрфе (Urfe). И в этой ошибке нам дана вся эволюция героя — от сына своего отца в первой части, через потомка гугенотов во второй к Орфею в третьей.

Сергей Эфрон, представляясь Марине Цветаевой, в ее глазах сразу начал с последней ноты. Он сразу произнес, того не ведая, слово “Орфей”. Она же схватилась за него как за свою единственную надежду выйти из ада и вывести из него свою мать. Драма матери, тяжело переживавшей несчастную юношескую любовь, была известна Марине. Более того, она даже знала имя первого возлюбленного своей матери. Его звали Сергей Э. Фамилия осталась нам неизвестной.

В отличие от матери, Цветаева все же выходит замуж за “Сергея Э.”. И она поначалу пытается внести в него образ Орфея. Возьмем, к примеру, хрестоматийное стихотворение “Я с вызовом ношу его кольцо” с посвящением С. Э. Ведь в нем поэт выделяет два основных для себя признака мифологического героя и приписывает их Эфрону, а именно отрубленная голова и способность к стихосложению:

Такие — в роковые времена —

Слагают стансы и идут на плаху.

Три кольца Марины Цветаевой

Ариадна Эфрон, их дочь, вспоминала, что у матери “руки были крепкие, трудовые. Два серебряных перстня (перстень-печатка с изображением кораблика, агатовая гемма с Гермесом в гладкой оправе, подарок ее отца) и обручальное кольцо, никогда не снимавшиеся, не привлекали к рукам внимания, не украшали и не связывали их, а естественно составляли с ними единое целое”23.

То есть Цветаева носила обручальное кольцо, связывающее ее с Орфеем-Эфроном, кольцо Гермеса — проводника Орфея в мир мертвых, с именем которого связана мощная оккультная западноевропейская традиция, и кольцо с корабликом. Это кольцо интересно своей неоднозначностью. Что будет, если продолжить ряд: Орфей, Гермес… Может быть, она носила кольцо в воспоминании об аргонавтах? Ведь среди блестящей команды охотников за Золотым руном был и Орфей, спасший аргонавтов от сирен. Литературное окружение Цветаевой миф об аргонавтах вывесило как свое знамя, а сама она гордилась воротником от тулупа, видя в нем не Золотое (солнечное, аполлоническое) руно, а Серебряное (лунное, отсылающее к Гекате). Кроме того, в произведениях Цветаевой есть два интересных повторяющихся момента.

Первый связан с цветовыми противопоставлениями, такими, как: синий-красный, белый-красный, золотой-серебряный. Поэт подает их как идеологически важные предпочтения, связанные с самым серьезным жизненным выбором. Так, в стихотворении “Rouge et bleue” идет речь о двух существах женского пола — свободной от условностей девушке в красном и традиционной девушке в синем. Белый и красный всадники постоянно встречаются в лирике Цветаевой. И здесь не только противопоставление “белогвардейцев” “красноармейцам”, здесь более глубокая символика, восходящая, по крайней мере, к войне Белой и Алой розы, тем более что и белые, и красные воины у Цветаевой внеисторичны, вневременны. Такими воинами могли бы быть и тамплиеры, в чьей одежде сочетались белый и красный цвета. Но если говорить о выборе между Белым движением и Красной властью, то, несомненно, выбор цвета имеет под собой подоплеку выбора жизненной позиции.

Золотой и серебряный присутствуют в стихотворении, описывающем реакцию поэта на отказ мужчины. Она расписывает ему те выгоды, которые он получил бы от связи с ней, описывает свой темперамент: “…мой конь / любит бешеную скачку”, и себя в преддверии сексуального акта: “Я бы стала в тот же миг… / В золоте и в серебре / Саламандра и Ундина”, но он ей отказал, поэтому между золотом и серебром выбирать не придется. А про саламандру и ундину читаем следующее: “Ундины (от лат. Unda, „волна”). У средневековых алхимиков У. — духи, управляющие водной стихией, подобно тому как саламандры — духи огня, сильфы –воздуха, гномы — подземного мира”24. И если мы принимаем это толкование, то все стихотворение начинает выглядеть по-другому. Как приглашение принять участие в алхимическом Великом Делании, причем не длинным “влажным” путем, с помощью дистилляций, а коротким “сухим”, с использованием “как видимого внешнего или материального огня, так и с участием тайного или внутреннего огня”25. Что подтверждают слова о горящем камине, огне, желании сжечь прошлое — старые розы и старые книги. Результатом сжигания прошлого, событием следующим вслед за сожжением прекрасного старого мира, было бы нечто фантастическое: омоложение (“юношей б воскрес старик”) и резко возросший статус предполагаемого ученика. Но он был чужд превращению материи и поэтому избежал участия в “алхимической свадьбе”. Интересно еще одно: Цветаева косвенно называет процесс, в котором предлагает участвовать ученику. Слова “Господи, какое чудо / Я бы *сделала*из Вас!”, “Чувствуя, что ты  — *велик*! / —  Слышите, мой ученик?” (курсив мой. — *Е. Д.*), судя по всему, сознательно используются поэтом как намек на Великое Делание.

Плащ versus парус

Второй устойчивый момент в творчестве Цветаевой — это превращение плаща в парус. Она указывает на него в письме к Саломее Андрониковой-Гальперн: “Была на Дягилеве, в Блудном сыне несколько умных жестов, напоминающих стихи (мне — мои же): превращении плаща в парус и этим — бражников в гребцов”26. Но для того, чтобы говорить о парусе, надо подумать, частью какого целого он может быть. Есть парусные лодки, есть корабли с парусами, есть парус — как элемент купола храма. Корабли, в свою очередь, могут символизировать храм — в архитектурном смысле, и корабль как общину, например, у хлыстов.

Таким образом, мы получаем целую цепочку смыслов. В каком же контексте упоминаются плащи и паруса у Цветаевой? Первый раз юная поэтесса упоминает плащ в стихотворении “В Шенбрунне”. И вне всякой зависимости от историчности сюжета сразу звучит тема колдовского ночного полета:

Как широк отцовский плащ!

Конь летит, огнем объятый.

“Что рокочет там, меж чащ?

Море, что ли?”

Слова, возникающие в стихотворении, типично цветаевско-магические: луна, сны, огонь, море, горение, рай, знамена, струны. В следующий раз “плащ” встречается в стихотворении “Камерата”, посвященном девушке, любившей герцога Рейхштадтского. Оно снова проникнуто историческим фоном. Магические слова: кровь, любовь, принц, соловей, **черный** плащ в противовес к белому мундиру. Далее идет “Дама в голубом”, и плащ ее назван **синеющим** и лазурным, что помогает понять, Дама — Богородица. Но это не типично цветаевское стихотворение — оно приторно-сусально, в отличие от “Волшебника”, **темный** плащ которого отливает **розоватым огнем**, а вместо глаз горят звезды. Шалунья просит **сереброкудрого** волшебника уничтожить книги (вероятно, учебники) и увезти ее к морю, посильнее обнять и покрепче укутать плащом. В “Призраке царевны” некто, называемый “рыцарь и друг”, призывает девушку, похожую на майскую царевну, пришедшую с Востока, но уже покинувшую его, теплее закутаться в дырявый от пуль плащ. В цикле “Стихи к Блоку” (9) говорится о том, что поэт “нас любил, слепых и безымянных, / За **синий** плащ”.

В стихотворении “Вдруг вошла черной и стройной тенью в дверь дилижанса…” на даме надет **черный** плащ, и, входя в дилижанс, она превращает его в корабль. В целом стихотворение оставляет ощущении причастности к миру темной магии, например, последними словами: “Если не хочешь муку / Принять — спи, сосед!” У дамы шаг лунатика, лик ее узок и ярок, а **черные** дыры глаз горячи. Здесь возникает тема дилижанса-корабля и плаща волшебницы на этом корабле.

В цикле “Дон-Жуан” (6) **черные** плащи юношей проходят фоном для любовной сцены Кармен и Дон-Жуана, причем Кармен видит свой древний профиль на **белой** парче. А в цикле “Князь Тьмы” (2) сатана спрашивает у Дон-Жуана, как ему понравилась Кармен, после того, как (театральное) представление заканчивается. И Дон-Жуан отвечает, что Кармен вполне достойна “его светлости”. Оба они — Дон-Жуан и его повелитель — одеты в плащи.

Стихотворение “Boheme” снова дает нам **голубой** плащ, о котором вспоминают как об утраченной юности двух любовников. В пандан голубому плащу играют **белый** корсет и **малиновый** плед. Плед в крупную клетку упоминался в стихотворении “Вдруг вошла черной…”.

В стихотворении “Аймек-гуарузим — долина роз” испанский гранд полюбил еврейку, и его **черный** плащ сочетался с ее длинной шалью под луной Сарагосы. Потом он перешел в иудаизм и был сожжен на костре. Хотя, скорее всего, здесь имеется в виду долина роз недалеко от Карадага. Кстати, в стихотворении пять раз упоминаются розы на русском и два раза как название долины “Аймек-гуарузим”. То есть здесь работает числовая символика Цветаевой и ее любимое число семь. Да и ребенок, впервые читающий эту историю — семилетний, он напрягается, читая книгу, как тигр, впервые вкусивший кровь. Обилие роз, характерное для восточной поэзии, перекликается с эпиграфом к циклу “Плащ”: “Плащ — для всех, кто строен и высок, / Плащ — для всех, кто смотрит на Воcток”. И здесь тема плаща разрабатывается наиболее подробно. Снова возникает число семь, на этот раз речь идет о людях, пивших всю ночь, но что именно они пили, не уточняется. Выйдя на улицу, они видят **черный** плащ на мосту, который взметнулся, как черт, и сомневаются: “ — Женщина или черт? — Доминиканца — ряса? / Оперный плащ певца? — Вдовий смиренный  плат? / Резвой интриги щит? — Или заклад последний?..” Все это — в первом стихотворении цикла, а в третьем и последнем мы видим такие плащи: крылатые плащи-ласточки, герои авантюр, дырявые плащи, плащи вольнодумцев, расстриг, плащи-проходимцы и плащи-Амуры, плащи, похожие на руно, преклоняющие колено и уверяющие плащи, личные плащи Казановы, Лозэна и Антуанетты и плащ кавалера Калиостро, определенный как **чернокнижник**, вихрь, ворон и плащ “цвета времени и снов”.

Главным в цикле плащ, несомненно, называется плащ-чернокнижник или плащ чернокнижника.

А в стихотворении “Я берег покидал туманный Альбиона...” юноша, одетый в плащ и прислонившийся к мачте, судя по всему, становится парусом и умирает, пораженный звездой, оплакиваемый крошкой Адой. Восьмистишие “День — плащ широкошумный,  / Ночь — бархатная шуба” поднимает вечную для Цветаевой тему выбора между днем и ночью, и она в очередной раз выбирает ночь.

В цикле “Барабанщик” плащ становится вещью, способной скрыть неприсутствие человека в этом мире: “Может быть — Вы на земле не жили, / Может быть — висел лишь плащ на стуле”. Плащ скрывает душевную пустоту Натальи Гончаровой (“Психея”), заботящейся лишь о материальном и являющейся не больше чем пустым платьем в пыльном зеркале. Тут вспоминается дзен-буддийская пыль на зеркале Бодхи. Плащ — одежда блудницы и юношей, к которым пристает Мариула.

В стихотворении “И вот исчез, в черную ночь исчез….” один и тот же плащ имеет цвет **черного** блеска и **светлого** плеска.

В первом стихотворении из цикла “Ученик” есть совпадения с “Аймек-гуарузим — долина роз”. Например, “Быть мальчиком твоим светлоголовым…” отзывается эхом от того семилетнего мальчика, который читает книгу о долине роз. Строфы взаимоокликают друг друга: “…старый серебряный дедов крест / Сменен на Давидов щит” преобразуется в:

Победоноснее Царя Давида

Чернь раздвигать плечом…

При первом чернью занесенном камне

Уже не плащ — а щит.

А финал у двух стихотворений просто один:  и испанский гранд, и светлоголовый мальчик сгорают на костре инквизиции вместе со своими возлюбленными. Здесь мы вновь возвращаемся к теме хлыстовства в творчестве Марины Цветаевой. Этот плащ, склонный к метаморфозе в парус, защищающий учителя и связанный с царем Давидом, отсылает к радениям хлыстов, одетых в холщовые рубахи-паруса, которые происходили в доме Давидовом.

Вот такой у Цветаевой плащ. Но не только он может превратиться в парус: так шинели “Генералов двенадцатого года” и поддевки простых женщин напоминают паруса. Парус может быть у арбы. Паруса — красные и черный — спутники Ахматовой как чернокнижницы. Интересно стихотворение “Пусть не помнят юные о согбенной старости”, где юность символизирует парус и ей дается определение “Златорунная юность”. Это заставляет нас вспомнить миф о Тесее и Эгее, в котором отец ждал сына на берегу, пока тот плавал за золотым руном. Причем в мифе большую роль играло противопоставление: белый парус — жизнь, черный парус — смерть. А компанию Тесею составлял Орфей, и то, что Цветаева об этом не забывала, косвенно подтверждают строки пятой песенки из неоконченной пьесы “Ученик”: “Мореходы и певцы — одной материи птенцы, / Никому — не сыны, / Никому — не отцы”.

Пояснение к этому положению мы находим в письме М.  Цветаевой к Игорю Северянину от 28 февраля 1931 года. “И сосны, мачты будущего флота — ведь это о нас с Вами, о поэтах, — эти строки”27. Дело в том, что во время радения, когда вся община танцевала кораблем, христос стоял за мачту, в центре хоровода. Таким образом поэт уравнивает людей, пишущих стихи с христами хлыстов, хотя, скорее всего, Северянин намека не понял. Но ей главное было наметить, назвать каждого поэта Орфеем и Христом. Отсюда совершенно феноменальная страсть Цветаевой к переписке с поэтами, общению с ними как с собратьями, членами одного цеха. Постоянное на протяжении всей жизни желание назваться священным именем, подойти, окликнуть, порадоваться, когда поэт умрет.

Цветаева очень по-разному относилась к поэтам-электам и к обычным смертным. Достаточно посмотреть на ее переписку с Саломеей Андрониковой-Гальперн, у которой она просила денег и получала по трети заработка плюс пожертвования и забывала поблагодарить, и с Рильке, Пастернаком, Северяниным. В письмах к поэтам ни слова о быте. В письмах к поэтам — сны и стихи. И это понятно, в паре Христос–Богородица Цветаева отводила себе место Богородицы, поэту мужского пола предлагая быть Христом. Все остальные — безвестные и безыменные кирилловны, лесбиянки, амазонки, сплошное множественное число. Это зрители, а не актеры.

Как итог размышлений о жизни Цветаева пишет стихотворение “Занавес”, где говорит о том, что она — занавес, который ходит и дышит, как парус, а шумит, как знамя. Занавес выполняет функцию открывания / закрывания тайны от людей, функцию мембраны. То есть парус — это нечто полное воздухом и поэтому одушевленное, в отличие от плаща, который часто скрывает пустоту или ложную сущность. Плащи, как мы заметили, у Цветаевой чаще черные, но встречаются и сребро-седой, и красный, и рдяный, и голубые плащи. Паруса бывают красными, белыми и черными. При этом черный и красный цвета противопоставляются белому, например, в “Занавесе”: “Зритель бел, занавес рдян” — или в цикле “Георгий”: “И плащ его — был — красен,    / И конь его — был — бел”. Что заставляет нас задуматься о символике цветов у Цветаевой как об отсылках трем главным этапам алхимического Великого Делания — Nigredo, Rubedo, Albedo. И о переходе плаща (черного) в парус (красный) как о пути алхимического процесса через делание в черном к деланию в красном. Символика мифа об аргонавтах с бело-черным парусом могла быть связана поэтом с путем поиска золота, тем более что аргонавты плавали за Золотым руном. Откуда Цветаева узнала об алхимии — это отдельный вопрос, возможно, это произошло в Коктебеле — киммерийской земле, последней обитаемой части Эллады, где находится спуск в аид и где Орфей сходил к Эвридике.

С первого взгляда стороннего наблюдателя образ жизни и культуры серебряного века может показаться формой игры, то есть занятием смыслово и пространственно ограниченным и, так сказать, несерьезным. Если человек надевает на себя маску и играет некоторую условную роль, то и он сам, и его окружение отчетливо осознают игровой статус происходящего. Это же относится и к театральному спектаклю, и к исполнению архаического ритуала. С людьми серебряного века дело обстояло иначе. Приняв для себя некоторые правила игры, они вживались в возникающее культурное пространство. В логике этого пространства формировали всю целостность своих самопроявлений и наконец выстраивали собственную судьбу. Это не культура салонных развлечений, которой в свободное время предаются серьезные люди. Здесь мы сталкиваемся с истовостью рискованного экзистенциального выбора, серьезностью, непримиримостью, кружковой замкнутостью и известным презрением к непосвященному и обывателю. Следование по тому пути, который открывается перед тобой до конца, — характерная черта репперных фигур, олицетворяющих образ ­серебряного века. Так нам открывается их ­близость русским раскольникам, ­террористам-надородовольцам,  боль­ше­викам-ленинцам. Так за обра­зом частичного, исторически конкретного, индивидуального проступают черты универсального, выявляются характеристики российской цивилизации.

1Автор выражает свою благодарность Кириллу Яковенко за ценные консультации по вопросам практики и теории малой культурной традиции.

2 И. Г. Яковенко. Большая и малая традиции европейской культуры: к постановке проблемы // ОНС 2005/4:6.

3 Фейлер Лили. Марина Цветаева. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. С. 40.

4 Стихи о Москве. Т. 1. С. 272.

5 Ахматовой. Т. 1. С. 307.

6 Хлысты // Христианство. Энциклопедический словарь. М.: Большая российская энциклопедия, 1995. Т. 3. С. 160.

7 Там же.

8 Цветаева М. Избранное. М.: Просвещение, 1992. С. 50–51.

9 Книга Орфея. М.: Издательство духовной литературы “Сфера”, 2001.

10 Логаева Е. От редакции // Книга Орфея. М.: Издательство духовной литературы “Сфера”, 2001. С. 8.

11 Валентинов Н. Два года с символистами. Стенфорд: Изд. Гуверовского института, 1969. С. 151. Цит. по: Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой. М., 1992. С. 72.

12 Цветаева М. Пленный дух / Цветаева М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 4. Кн. 1. М., 1997. С. 231.

13 Александр Блок. Собрание сочинений в 8 т. Т. 8. М.; Л., 1963. С. 345. Цит по: Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой. М., 1992. С. 85.

14 Там же. Метнер Э. К. Из высказываний А. Р. Минцловой, запись от 17.01.1911. РО РГБ. Ф. 167. К. 22. Ед. 18. Л. 1–2.

15 Лютова С. Н. Архетипический политеизм М. Цветаевой и неоязычество в русской культуре ХХ века // Марина Цветаева и Максимилиан Волошин: эстетика смыслообразования / Издательство Дом-музей Марины Цветаевой, 2004.

16 Возможно, здесь идет речь о питье менструальной крови, одной из распространенных ритуальных практик.

17 Сааккянц Анна. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1997. С. 149.

18 Цветаева Марина. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. М.: Эллис Лак, 1994. С. 518.

19 Манаков А. Блуд на Руси. Свидетельские показания и литературные версии. М.: Колокол-пресс, 1997.

20 Орфей // Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия, 1988. Т. 2. С. 263.

21 В русском переводе название романа дано как “Волхв”, но по смыслу “Маг” более правильно, так как Фаулз, судя по всему, имел в виду как карту Таро “маг”, так и архетип Юнга.

22 Причем маг Кончис, играя со своим гостем, гипнотизирует его, заставляя смотреть на альфу Лиры — созвездие, в которое, согласно древнегреческому мифу, превратилась лира Орфея.

23 Эфрон А. С. Страницы Былого. Какой она была? // Цветаева М. Избранное. М.: Просвещение, 1992. С 301.

24 Ундины / Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. Т. 2. С. 548–549.

25 Великое делание // Энциклопедия мистических терминов. М.: Астрель, 2001. С. 103.

26 Цветаева М. Письма С. М. Андрониковой-Гальперн // Цветаева М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 7. С. 122.

27 Собрание сочинений. Т. 7. Книга 2. С. 7–8.