

*Ежи Фарыно*  
(Польша)

## «БЕССОННИЦА» МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ (Опыт анализа цикла)

---

---

0.1. На первый взгляд, интересующий нас цикл «Бессонница» — образование случайное. В него вошло всего одиннадцать стихотворений, но создавались они довольно долго: десять из них в промежутке от 8 апреля до 23 декабря 1916 года (такова датировка открывающего текста «Обвела мне глаза кольцом...») и последнего — «Вот опять окно...»), а замыкающее («Бессонница! Друг мой!...») — пять лет спустя (оно помечено датой: май 1921). Еще позднее произошло их объединение в особый цикл — в берлинском сборнике 1923 года «Психея. Романтика».



Впечатление случайности цикла (разумеется, за исключением тематического критерия) усугубляют и некоторые другие факты.

Во-первых, тот, что одновременно со стихотворениями «Бессонницы» писались также и многие стихотворения, включенные хотя бы в такие циклы, как «Стихи о Москве» (апрель — август 1916 года), «Стихи к Блоку» (с пометами: апрель — май 1916 года), «Стихи к Ахматовой» (июнь — июль 1916 года).

Во-вторых, тот, что все тексты «Бессонницы» расположены в строгом хронологическом порядке и этим самым как будто объединены чисто механически.

В-третьих же, тот, что цветаевским циклам не чуждо известное непостоянство. Так, например, некоторые тексты, вошедшие в цикл «Стихи к Блоку», либо объединялись в самостоятельный цикл «Свете тихий» (хотя блоковский цикл уже и существовал), либо же — как стихотворение «У меня в Москве — купола горят...» — включались то в один цикл («Стихи о Москве»), то в другой («Свете тихий»).



0.2. И тем не менее, несмотря на все перечисленные обстоятельства, есть и определенные основания понимать данный цикл как некоторое единство (а не только как случайное объединение текстов).

Во-первых, это сам авторский акт вычленения и обособления под общим заголовком ряда стихотворений из значительно большего числа текстов, написанных в одном и том же временном промежутке (см. 0.1).

А во-вторых, уже отмеченный хронологический порядок их размещения (см. 0.1). Дело вот в чем. Цикл «Стихи к Блоку» хронологии не соблюдает: помеченное датой «9 мая 1916» стихотворение «Как слабый луч сквозь черный морок адов...» передвинуто за тексты с датами «13 мая 1916» и «18 мая 1916». Правда, это один из редчайших случаев нарушения хронологии у Цветаевой, но тем не менее он заставляет хотя бы посомневаться в механичности строгого хронологического размещения текстов в цветаевских циклах и выдвинуть гипотезу, что там, где хронология соблюдена, просто не было необходимости в ее нарушении, что она не противоречит и структурному принципу объединения ряда текстов в некоторое более крупное единство<sup>1</sup>.

0.3. В результате изложенных чисто фактографических наблюдений (см. 0.1 и 0.2) весьма естественно возникают следующие вопросы.

Присуща ли стихотворениям, вошедшим в состав «Бессонницы», какая-либо межтекстовая связность или же такая связность вообще здесь не предусмотрена?

Если стихотворения «Бессонницы» каким-либо образом связаны друг с другом, то каков принцип, каков критерий связности тут осуществляется?

Поиску ответов на эти вопросы и посвящен предлагаемый в данной статье анализ цикла «Бессонница».

---

<sup>1</sup> Это наблюдение подсказывает и нечто другое: не исключено, что Цветаева вообще пишет (или мыслит) более крупными форматами, чем единичные стихи (то есть циклами), и, как правило, почти всегда абсолютно последовательно. Это, однако, уже проблема особенностей индивидуального цветаевского творческого процесса. Естественно, все это верно при условии, что у Цветаевой датировка ее текстов являет собой внетекстовый (комментарный) элемент, а не их составную часть, как, скажем, у Ахматовой — особенно в «Поэме без героя», где даты фиктивны, значимы, шифруют определенные события. См. по поводу датировки у Ахматовой: *Цивьян Т. В.* Заметки к дешифровке «Поэмы без героя» // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Т. 5. С. 260.

0.4. Однако прежде чем приступить к анализу цикла, необходимо хотя бы в самых общих чертах охарактеризовать понятие связности вообще и понятие межтекстовой связности в частности.

0.4.1. В пределах одного текста связность выражается в синтагматической зависимости входящих в этот текст высказываний. Как говорит И. И. Ковтунова, форма всякого очередного высказывания «зависит от предшествующего или ряда предшествующих высказываний и не зависит от последующего или последующих высказываний»<sup>1</sup>. Синтагматическая же зависимость понимается как своего рода ограничение выбора темы в последующих высказываниях: «Тема и рема каждого высказывания определяются конкретным коммуникативным заданием данного высказывания, которое в свою очередь диктуется условиями контекста. В зависимости от предшествующих высказываний темой данного высказывания становятся различные компоненты синтаксической структуры предложения»<sup>2</sup>. Иначе говоря, то, что единит разные высказывания в одно целое, заключается в принадлежности одного и того же элемента (и позиции темы) всем объединяемым высказываниям.

С этой точки зрения проблема межтекстовой связности представляется довольно простой: в каждом очередном тексте должна присутствовать память о текстах предшествующих и выражаться в форме разнообразных отсылок, позволяющих опознавать и идентифицировать общий элемент (тему) этих текстов.

0.4.2. Как подсказывает опыт, возможны, однако, и такие тексты, в которых синтагматические связи либо сильно ослаблены, либо же вообще отсутствуют, но которые все-таки не создают впечатления бесвязных наборов слов или высказываний. Поэтому, чтобы не исключать из поля зрения и такой род текстов, целесообразно располагать и более широким понятием связности — понятием когерентности, которое во многом родственно понятию структурности или системности. Для объяснения этого понятия воспользуемся рассуждениями Н. И. Жинкина: «Будем называть системой такую совокупность элементов, каждый из которых в той или иной мере связан с какими-то другими эле-

---

<sup>1</sup> Ковтунова И. И. Современный русский язык. Порядок слов и актуальное членение предложения. М., 1976. С. 34.

<sup>2</sup> Там же. С. 35.



ментами той же системы. Когерентность, или взаимосвязанность, элементов позволяет судить о недоступных наблюдению элементах, если известна работа некоторой совокупности элементов той же системы.

Иначе говоря, всякая система обладает избыточной информацией; когерентность есть не что иное, как некоторая величина информации, содержащаяся в одних элементах, о наличии или функциях других»<sup>1</sup>.

Далее, обращаясь уже к конкретному предмету своего исследования, этот же автор говорит: «Совершенно очевидно, что ряд звуков, если они генерируются в одной и той же фонационной системе, не нанизывается друг за другом подобно бусам на нитку. Между звуками всегда появится переходный акустический процесс, даже если каждый из них возбужден разными генераторами... Гортань должна перестраиваться в любых переходах от звука к звуку, будут ли в этом ряду гласные или согласные — сонорные, шумные или звонкие.

Из всего этого вытекает, что центральное управление в своих энергетических расчетах антиципирует, или управляет, предстоящий произнесению элемент в момент произнесения предшествующего элемента. Регулируемая операция упреждения предстоящего элемента и удержания уже произнесенного позволяет дискретный ряд a. b. c. d. Перевести в непрерывный слоговой ряд abcd. Тогда весь ряд приобретает избыточность: a информирует о b; b содержит информацию об a и c; c информирует о d и т. д.»<sup>2</sup>.

Для проблемы единства высказываний с отсутствующей синтагматической подчиненностью (см. 0.4.1) из процитированных замечаний можно извлечь следующее. Чтобы ряд разъединенных высказываний (или текстов) превратился в непрерывное целое, необходимо, чтобы по крайней мере в очередном высказывании (тексте) сохранялись некоторые свойства высказывания (текста) предшествующего. Само собой разумеется, что чем большее число высказываний (текстов) будет сохранять одно и то же свойство, тем ближе такой ряд высказываний (текстов) будет напоминать своеобразную парадигму или шкалу (возрастающего либо нисходящего характера) данного свойства. Основная трудность при анализе такого рода сверхфразовых (или сверхтекстовых) единств заключается в обнаружении соответствующего общего свойства, а также и в обнаружении принципов системности вычле-

---

<sup>1</sup> Жинкин Н. И. О теориях голосообразования // Мышление и речь. М., 1963. С. 221.

<sup>2</sup> Там же. С. 267–269.



ненных исследователем свойств<sup>1</sup>. Безусловно, самый верный путь к решению этой проблемы — детальные последовательные наблюдения по всем возможным уровням исследуемого корпуса высказываний (или текстов)<sup>2</sup>. Однако, ввиду лимитированного объема данной статьи, цикл «Бессонница» мы рассмотрим лишь на двух уровнях: фабульном и семантическом<sup>3</sup>.

## 1. Фабульный уровень текста

1.0. При первом прочтении цикл производит впечатление бесфабульного, хотя в некоторых отдельных его текстах событийность присутствует довольно отчетливо. Это происходит по такой простой причине, как отсутствие в последующих текстах явных отсылок к текстам

---

<sup>1</sup> Сама по себе повторяемость каких-либо свойств еще не гарантирует единства разных текстов, так как она ведет лишь к возникновению разрозненной серии текстов, осуществляющих те или иные общие для них закономерности (скажем, ритмические, композиционные и т. п.). Иначе говоря, единство на уровне «поэтики» избранного автора, благодаря которому вообще возможно наше интуитивное опознавание автора, стиля, жанра и т. д., нас здесь не интересует. Наша задача иная: проследить когерентность в пределах заданной последовательности текстов (а не тождественность или сходство их поэтики). Конечно, нельзя исключить и такого случая, когда очередные тексты избранного автора возобновляют свойства текстов предыдущих, но с некоторой их модификацией, выстраивающейся в более-менее строгую шкалу. Тогда творчество такого автора будет приближаться к своеобразной парадигме, и тогда тексты такого автора могут легко и естественно (без особой дополнительной интервенции самого автора) объединяться в циклы. Думается, что Цветаева принадлежит именно к этому типу поэтов и что именно поэтому так исключительны у нее случаи нарушения хронологии текстов, образующих те или иные циклы.

<sup>2</sup> Например, по уровням композиции отдельных текстов, их фонетической, ритмической и синтаксической организации, их лексического состава и т. д.

<sup>3</sup> Цикл «Бессонница» мы исследуем и цитируем по изданию: *Цветаева М.* Избр. произведения. М.; Л., 1965. С. 85—92. Для отдельных текстов цикла вводятся дальше следующие обозначения римскими цифрами (вместо более правильных арабских): I — «Обвела мне глаза кольцом...»; II — «Руки люблю...»; III — «В огромном городе моем — ночь...»; IV — «После бессонной ночи слабеет тело...»; V — «Нынче я гость небесный...»; VI — «Сегодня ночью я одна в ночи...»; VII — «Нежно-нежно, тонко-тонко...»; VIII — «Черная, как зрачок, как зрачок, сосущая...»; IX — «Кто спит по ночам? Никто не спит!...»; X — «Вот опять окно...»; XI — «Бессонница! Друг мой!...»



предшествующим, с одной стороны, а с другой — заметная противоречивость событий, называемых в соседних текстах. Однако при более внимательном прочтении некоторая событийная последовательность проступает тут довольно явственно. Итак:

1.0.1. В тексте I даются общие черты некоторой ситуации: «Обвела мне глаза кольцом / Теневым — бессонница» и, кроме того, введены два действующих лица: «я» и «бессонница». Причем оба этих персонажа присутствуют в данном тексте опосредованно — через их речь. Реляция между «я» и «бессонницей» такова: «я» вызвала «бессонницу» («Мало — меня — звала?» — говорит сама «бессонница») и за это наказана («Кликала — и накликала / Теневой венец»); тем не менее весь монолог «бессонницы» направлен на усыпление «я», в результате чего бессонница «я» устраняется и «я» засыпает («Спи, бессонная»; «Вот и разлучены»; «Вот ты и отмучилась»; «Венец — снят»).

1.0.2. В тексте II называются любимые занятия «я» и — в последней строфе — актуальная ситуация «я» («Ко сну — клонит. / Сплю почти»). Эта ситуация разительно противоречит финалу текста I, согласно которому «я» должна была уснуть.

Правда, здесь произошла смена говорящего субъекта, а это обстоятельство немаловажное. Ситуации обоих текстов позволительно толковать как одновременные, а их разъединение — как дань требованиям линейного характера языкового высказывания. С такой точки зрения единство текстов I и II сомнений не вызывает. Отметим, однако, что такое единство обеспечено здесь не языковыми средствами, а фактом, что оба текста следуют непосредственно друг за другом и принадлежат одному и тому же корпусу текстов. Поэтому весьма сомнительно, возникла ли бы идея синхронности и тождественности ситуаций I—II без отмеченных внетекстовых сигналов.

1.0.3. С появлением текста III проблема усложняется. Его событие «Из дома сонного иду — прочь» позволительно понимать как продолжение ситуации текста II — «Сплю почти», а вернее — как желание преодолеть сон. Но при таком истолковании противоречие между текстом I и II не только не устраняется, а усугубляется еще больше (см. 1.0.2).

И опять: связь между текстом II и III покоится на все тех же внетекстовых сигналах (соседство текстов; их принадлежность вычлененному корпусу «Бессонницы»; читательская презумпция связности и общно-



сти ситуации). Четкого же синтагматического выражения эта связь не получила: фразы «Сплю почти» и «Из дома сонного иду — прочь» не соблюдают единства темы и, скорее, противоречат друг другу, чем связываются между собой.

1.0.4. Несколько иначе обстоит дело с текстом IV. Наличие предлога «после» в «После бессонной ночи» можно понимать как явную отсылку к тексту III («В огромном городе моем — ночь. / Из дома сонного иду — прочь»). Однако это лишь первое впечатление. Все высказывания данного текста выражают общие суждения, которым в контекстах свойственна синтагматически независимая позиция. Любопытна здесь и судьба местоимений «я» и «мы»: если в предыдущих текстах это были личные местоимения, то теперь употреблены неопределенные универсальные «ты» и «мы» («улыбаешься людям», «одно темнеет у нас»). Все это не только не связывает данный текст с предыдущими или последующими (V — VIII), а наоборот — отъединяет от них.

1.0.5. Текст V начинается со слова «нынче» и возвращается к личной форме местоимений «я» и «ты»: «Нынче я гость небесный / В стране твоей». Если принять во внимание исключительное положение текста IV, то данный текст следовало бы считать за продолжение текста III. Такой подход тем более логичен, что текст V завершается словами: «Потом, к шести, / Начался рассвет», совершенно неуместными после текста IV, где говорится: «После бессонной ночи».

1.0.6. Текст VI начинается с очередного противоречия. После финала V («Начался рассвет») следовало бы ожидать ситуации «утро» или «день», тем временем тут мы снова попадаем в «ночь»: «Сегодня ночью я одна в ночи».

Зато в другом отношении данный текст определенным образом продолжает фабульную линию текстов III и V, а косвенно и I: мотив «бездомности, пребывания в пути» («Сегодня ночью я одна в ночи — / Бессонная, бездомная черница!»; «Бессонница меня толкнула в путь») наличествует и в тексте V («Нынче я гость небесный / В стране твоей»), и в тексте III («Из дома сонного иду — прочь»; «Июльский ветер мне метет — путь»). Что касается текста I, то к нему нас возвращают слова «Бессонница меня толкнула в путь». Дело в том, что теперь объясняется противоречие между текстами I, II и III (см. 1.0.1 — 1.0.3): усыпление, засыпание и выход из дома — все это результат действий «бессонницы», причем действий синонимичных («усыпить» = «толкнуть в путь»).



Само собой, однако, разумеется, что в данном случае мы имеем дело не с синтагматической связностью, а с когерентностью, осуществляемой иными средствами.

1.0.7. Из слов «Я увидела во сне» текста VII следует, что «я» спит. А из окружающих его текстов VI и VIII следует, что «я» находится в бодрствующем состоянии: «Бессонница меня толкнула в путь»; «Сегодня ночью я целую»; «Сегодня ночью я жалею» (VI); «Голосу дай мне воспеть тебя»; «Клича тебя, славослова тебя» (VIII). Более того, «сон» в тексте VII никак не подготовлен предыдущим текстом VI, равно как не подготовлен в тексте VII переход от сна к очередному бодрствующему состоянию «я» в тексте VIII. Таким образом, и эти три текста (VI–VIII) не составляют какого-нибудь одного синтагматического целого. Нет в них также и отсылки к каким-либо иным текстам цикла — ни к I–V, ни к IX–XI.

1.0.8. Но если в случае текстов VI, VII и VIII еще можно угадывать хотя бы минимальную причастность к событийности предыдущих текстов, то в случае текста IX повторяется явление, знакомое нам по тексту IV (см. 1.0.4). Первые две строфы этого текста являют собой общие суждения («Кто спит по ночам? Никто не спит!»), а в двух последних появляется новый персонаж — «сторож», отгоняющий сон. В контексте первого стиха действия «сторожа» если не бессмысленны, то по крайней мере не мотивированы: «Никто не спит» и «А зоркий сторож из дома в дом проходит... И дробным рокотом над подушкой / Рокочет ярая колотушка: / — Не спи!». Более того: «сторож» появляется во всем цикле инцидентально — ни раньше ни позже о нем нет решительно никаких упоминаний.

1.0.9. Текст X начинается словами: «Вот опять окно, / Где опять не спят», из которых следует, что до этого тоже было какое-то окно, где тоже не спали. Просматривая все предыдущие тексты, мы обнаружим там одно упоминание об окне — в тексте III: «Есть черный тополь, и в окне — свет», с тем, однако, что текст этот завершился словами: «Друзья, поймите, что я вам — снюсь», из которых в свою очередь можно было бы заключить, что свет в окне — не признак бодрствования. Поэтому единственное, с чем позволительно связывать слова «Вот опять окно», — это передвижение, пребывание «я» в пути (ср.: «Из дома сонного иду — прочь» — III; «Бессонница меня толкнула в путь» — VI; см. также 1.0.6).





Самое интересное, однако, то, что дальнейшее развитие текста Х как будто снимает и идею передвижения: «И в моем доме / Завелось такое». В результате получается нечто в роде «пребывания в пути, оставаясь на месте».

Это наблюдение подтверждается также и текстом XI. Здесь происходит повторная встреча с Бессонницей: «Бессонница! Друг мой! / Опять твою руку / С протянутым кубком / Встречаю», и, надо полагать, происходит она в «домашних» обстоятельствах (аналогично первой): «Всей негой уст / Резного кубка край / Возьми — / Втяни, / Глотни» и дальше «А если спросят... С Бессонницей кучу, скажи, / С Бессонницей кучу...» (ср. в тексте I: «Ляжешь, легка лицом. <...> Спи, подруженька»).

Интересно отметить еще, что слово «опять» не отсылает тут к какому-либо предшествующему тексту, поскольку относится к «руке»: «Опять твою руку / С протянутым кубком / Встречаю...», а это значит, что у «опять» функция не синтагматическая, а семантическая, указывающая на многократность таких «встреч».

И в заключение обратим внимание на повторение здесь мотива путешествия в словах Бессонницы: «Пригубь! / Не в высь, / А в глубь — / Веду...», которое окончательно снимает идею передвижения в пространстве и преобразует ее в идею «передвижения на месте», то есть в некоторое перемещение по вертикали («В глубь»).

#### 1.1.0. Подведем итоги изложенным наблюдениям.

1.1.1. В синтагматическом отношении тексты «Бессонницы» не осуществляют межтекстовой связности. И даже наоборот, их возможная синтагматическая связность последовательно разрушается — особенно в тех случаях, когда возникают наилучшие условия для ее установления (см. 1.0.2—1.0.3, 1.0.5—1.0.6). Причем разрушение связности происходит не столько за счет отсутствия отсылочных языковых средств, сколько за счет их противоречивого употребления и противоречий событийного плана текстов.

О том, что данное явление — закономерность, а не случайность, убедительнее всего свидетельствует аналогичная противоречивость и внутри отдельных текстов-частей данного цикла (см. хотя бы тексты: I — с усыпляющей бессонницей; III — со сном неспящих: «...в окне — свет... <...> ...я вам — снюсь»; IX — со сторожем, который не позволяет спать неспящим; X — с «я», находящейся одновременно и вне дома и внутри дома).



1.1.2. Но ни внутритекстовые, ни межтекстовые противоречия все-таки не устраняют некоторой фабульности цикла. Тексты расположены друг за другом так, что создается впечатление последовательного хода событий. Конечно, основная причина такого впечатления (как уже говорилось в 1.0.3) — читательская презумпция связности, возникающая из-за таких внетекстовых сигналов, как непосредственное соседство текстов и их вычлененность под общим заглавием.

Абстрагируясь от разрушенной синтагматической связности и от обследованных противоречий, событийность цикла можно представить в следующем виде (римскими цифрами обозначены порядковые номера текстов цикла):

I. Появление «бессонницы» и устранение бессонности, то есть усыпление «я»: «Вот и разлучены»; «Вот ты и отмучилась»; «Сон — свят. / Все — спят. / Венец — снят».

II. То же усыпление дано как бы с точки зрения «я» — «я», действительно, почти засыпает: «Ко сну — клонит. / Сплю почти».

III. «Я» бежит ото сна и от дневных связей: «Из дома сонного иду — прочь»; «Освободите от дневных уз, / Друзья, поймите, что я вам — снюсь».

IV. Завершение бессонной ночи и описание нового состояния: «После бессонной ночи слабеет тело».

V. Попадание «я» в какое-то новое измерение и качественное изменение «я»: «Нынче я гость небесный / В стране твоей». А также наступление дня: «Потом, к шести, / Начался рассвет».

VI. Ночь продолжается, и «я» также продолжает свой путь: «...я одна в ночи — / Бессонная, бездомная, черница!»; «Бессонница меня толкнула в путь».

VII. Неожиданный ход событий — «я» как бы засыпает: «Я увидела во сне», а содержание сна сродни кошмару: «Ходит по сердцу пила». Этот неожиданный переход ко сну можно, видимо, истолковать и как своеобразное продолжение пути «я» в каком-то ином измерении (аналогичном «стране твоей» из текста V).



VIII. Еще более загадочный поворот действия: «я» обращается к ночи с речью, построенной по образцу молитвенного гимна — «Голосу дай мне воспеть тебя, о праматерь»; «Испепели меня, черное солнце — ночь!» В контексте текста VII это обращение можно, по всей вероятности, понимать, как просьбу освободить от кошмарного сновидения (аналогичную просьбе в тексте III: «Освободите от дневных уз, / Друзья»).

IX. Дается объективная внешняя ситуация: «Никто не спит!»; «...сторож из дома в дом / Проходит... <...> Не спи! крепись! говорю добром! / А то — вечный сон! а то — вечный дом!», сформулированная в виде предостережения перед засыпанием.

X. Пребывание «я» в пути как будто продолжается: «Вот опять окно, / Где опять не спят». Продолжается и наваждение «я»: «И в моем дому / Завелось такое. / Помолись, дружок, за бессонный дом».

XI. Происходит очередная встреча с Бессонницей. Теперь бессонница уже полностью персонифицирована — записывается в тексте с большой буквы («С Бессонницей кучу...»). В отличие от первого посещения «я» Бессонницей, когда гостя наказывает и усыпляет «я», это посещение превращается в совместный кутеж и в освобождение «я» от всех связей и наваждений: «Испей! / От всех страстей — / Устой, / От всех вестей — / Покой».

После предложенной реконструкции фабульной последовательности текстов цикла очередная наша задача — проследить ее когерентность на уровне семантическом.

## 2. Семантический уровень текста

2.0. Согласно изложенному в 0.4.2 пониманию когерентности естественно ожидать, что если цикл действительно являет собой одно сверхтекстовое целое, то семантический уровень этого целого должен напоминать по своему строению некоторую парадигму или даже непрерывную шкалу. И далее: если семантике данного цикла действительно присуща парадигматичность или шкалярность, то естественно в свою очередь ожидать, что в плане выражения это свойство проявит-



ся в виде семантического сходства использованных в цикле языковых средств (по крайней мере, лексических единиц), иначе говоря — в виде семантических повторов.

Ввиду сравнительно большой величины анализируемого корпуса текстов, а также сложности и громоздкости процедуры поиска семантических повторов<sup>1</sup>, мы проследим лишь некоторые семантические ряды цикла, главным образом те, которые выражены в тексте при помощи повторов лексических. А среди лексических повторов выберем наиболее заметные: употребление личных местоимений «я» и «ты»; соматическую лексику — «тело», «руки», «губы», «глаза»; и соответственно — коммуникативную, связывающую с внешним миром: «призывы», «свет», «звук» и «слух»; называющую компоненты внешнего мира — «окно», «дом», «вода», «ветер»; и наконец лексику, связанную с вынесенным в объединяющее заглавие понятием бессонницы: «ночь», «спать», «не-спать» и «снить».

## 2.1. Местоимения «Я» и «Ты»

2.1.1. В тексте I местоимения «я» и «ты» употребляются почти исключительно персонифицированной бессонницей, причем «ты» обращено в данном случае к героине-субъекту всего цикла (далее обозначаемой нами большой буквой «Я»).

В монологе Бессонницы<sup>2</sup> «Я» включается в следующие небезынтересные реляции.

В строфе:

И кому с тобой ни писали писем,  
И кому с тобой ни клялись мы...  
Спи себе

разница между Бессонницей и «Я» снимается, обе героини объединяются одним общим местоимением «мы», явно противопоставленным

<sup>1</sup> В известной мере мы здесь исходим из предложения С. И. Гиндина, изложенного в статье: *Гиндин С. И. Опыт анализа структуры текста с помощью семантических словарей. Статья I // Машинный перевод и прикладная лингвистика. М., 1972. Вып. 16. Польский перевод в издании: Pamiętnik Literacki. 1975. Z. 1.* Но нас здесь интересует не столько общность семантики, сколько ее вариативность и поиск градации внутри обнаруженных вариантов.

<sup>2</sup> Слово «Бессонница» мы пишем с большой буквы и без кавычек в тех случаях, когда имеем в виду персонажа цикла, а не понятие «бессонница» или «Бессонница» (это различие оговаривается в параграфе 2.6).



каким-то третьим лицам, обозначенным в тексте словом «кому». Более того, из этой же строфы следует, что между «мы» и «третьими» существовала в свое время явная связь: «мы» «писали письма» и «клялись», но в данный момент эта связь расторгнута — на это указывает не только прошедшее время в процитированной строфе, но и смысл очередной строфы:

Вот и разлучены  
Неразлучные.

В последней строфе текста наблюдается явление противоположное:

Сон — свят.  
Все — спят.  
Венец — снят.

Тут опять появляются какие-то третьи лица, обозначенные местоимением «все». Однако на этот раз устанавливается определенная родственность «Я» со «всеми» по признаку «быть спящим», «быть сопричастным сну», который — «свят».

На этом основании возникает предположение (конечно, требующее в дальнейшем проверки и подтверждения), что тут мы имеем дело с качественным изменением реляции «Я» — «другие»: от опосредствованной связи, покоящейся на писании писем и клятвах, до связи, основанной на сходстве, то есть — непосредственной (аналогичной той, которая позволяет Бессоннице о себе и о «Я» говорить «мы»).

Подчеркнем, однако, факт, что все эти реляции «Я» с Бессонницей и «Я» с другими даны в тексте с точки зрения Бессонницы, а не самого «Я».

С точки зрения «Я» наблюдается в тексте лишь одна реляция: с Бессонницей. Эту реляцию «Я» мыслит как разъединенность себя и Бессонницы: Бессонница в речи «Я» дается как некий внешний объект, действия которого направлены на «Я», причем все они носят ограничивающий, стесняющий характер:

Обвела мне глаза кольцом  
Теневым — бессонница.  
Оплела мне глаза бессонница  
Теневым венцом.

Различие между «Я» и Бессонницей выражено в тексте и еще иначе. В речи Бессонницы все наименования «Я» получили форму жен-



ского рода («Идолопоклонница», «бледноликая», «подруженька», «жемчужинка», «бессонная» и т. д.). О том, что это не только грамматической род, а и признак пола, свидетельствует появившееся в речи Бессонницы слово «женщина»:

Спи, увенчана,  
Женщина.

Себя же Бессонница в этой же речи называет по-разному, располагая друг возле друга наименования и женского, и мужского рода одновременно:

Буду тебе чтецом  
Я, бессонница:  
<...>  
Буду — тебе — певчим.

Не исключено, что такое употребление грамматических родов подразумевает мифологический характер Бессонницы, ее андрогинную сущность. «Я» же в этом контексте остается пока на обычном, «земном» уровне.

2.1.2. В последнем — XI — тексте реляция «Я» — Бессонница принципиально меняется, хотя формальная структура текста тождественна структуре текста I: первая строфа являет собой речь «Я», а остальная часть текста — речь Бессонницы.

В обращении «Я» к Бессоннице наблюдаются следующие существенные сдвиги. Во-первых, для «Я» Бессонница уже не некий внешний объект и не некто третий, а партнер, связь с которым непосредственна и интимна. Все это выражается переходом обращения «Я» к Бессоннице на «ты»: «Опять твою руку встречаю», а также употреблением обращения «друг» — «Бессонница! Друг мой!» Во-вторых, в речи «Я» возникает столкновение двух грамматических родов в наименованиях Бессонницы — «Бессонница!» и «Друг мой!», что можно истолковать как понятность, доступность сущности Бессонницы для «Я». В-третьих же, на основании употребления формы «в ночи» можно предполагать, что Бессонница мыслится тут как нечто включенное в «Я».

Это последнее наблюдение нуждается в дополнительном объяснении. Во всем цикле Цветаева пользуется двумя явно неэквивалентными формами: «в ночи» с проставленным ударением на втором слоге и

формой «ночь, ночью, ночи» с ударением на первом слоге. И если вторая форма соотнесена с объективизированным внешним временным и пространственным континуумом, то первая («в ночи») соотнесена с внутренним состоянием «Я» и образует если даже и не составной компонент «Я», то по крайней мере сугубо личностный континуум (ср. в тексте VII: «Так в ночи моей прекрасной / Ходит по сердцу пила»). И именно поэтому повторение формы «в ночи» в XI тексте («Бессонница! Друг мой! / Опять твою руку <...> Встречаю в... ночи») можно рассматривать как признак включения Бессонницы в интимный, личностный континуум «Я».

Определенный сдвиг (на фоне текста I) наблюдается также и в обращении Бессонницы к «Я». В наименованиях «Я» появляется теперь и женский, и мужской род одновременно: «Голубка! Друг!», «Подруга!», «О друг!» и «ласточка моя!» Короче говоря, «Я» обладает теперь такой же двойственной натурой, как и сама Бессонница: «Я» тоже присущ характер андрогина.

Самое интересное, однако, то, что перенаименования «Я» Бессонницей завершаются так:

С каким любовником кутеж  
С моим  
— Дитя —  
Сравним?

Обращение «дитя» окончательно снимает проблему пола и устанавливает категорию половой нейтральности. В том, что интерпретация эволюции «Я» должна идти именно в этом направлении, дополнительно убеждает упоминание здесь «любownika»<sup>1</sup>.

2.1.3. В промежуточных текстах цикла (II—X) местоимение «я» употребляется исключительно героиней-субъектом «Я». Но это «я» не нейтрально — оно включено в несколько неодинаковых реляций.

В тексте III местоимение «я» противопоставлено «другим»:

И люди думают: жена, дочь, —  
А я запомнила одно: ночь.  
<...>

<sup>1</sup> О свойствах и существовании андрогина, а также о его судьбах в культуре XX века см.: *Eliade M. Méphistophélès et l'Androgyne*. Gallimard, 1962. Польский перевод см. в издании: *Eliade M. Sacrum, mit, historia*. Warszawa, 1970.



И шаг вот этот — никому — вслед,

И тень вот эта, а меня — нет.

<...>

Освободите от дневных уз,

Друзья, поймите, что я вам — снюсь.

Это противопоставление основано на признаке 'непонимание — знание', 'догадка, заблуждение — уверенность': «люди думают (догадываются, полагают) ↔ А я запомнила» и дальнейшее «поймите», за употреблением которого подразумевается заблуждение, непонимание («друзей»).

Более того, «Я» противопоставляет себя не только «другим» («людям»), но и миру по признаку 'быть, существовать ↔ не быть, не существовать': «Есть... И шаг... И тень ↔ а меня — нет»; и по признаку 'действительность, реальность ↔ сновидение': «Люди думают: жена, дочь ↔ я вам — снюсь»; и по признаку 'дневной ↔ ночной': дневные категории «люди» распространяют на ночной мир, тогда как для «Я» — это категории взаимоисключающиеся в том смысле, что дневные ограничивают, сковывают «Я» («Освободите от дневных уз, / Друзья...»), которой предпочтительнее ночные категории («...Люди думают: жена, дочь, — / А я запомнила одно: ночь»). В результате «Я» и «люди» пребывают как бы в совершенно разных измерениях («я вам — снюсь»)<sup>1</sup>.

На первый взгляд, текст IV противоречит предложенной интерпретации: ведь тут «Я» как бы устанавливает свое сходство и единство с «другими» — «После бессонной ночи... <...> Только одно темнеет у нас — глаза». Присмотревшись внимательнее, мы заметим, что в тексте III речь идет о тех, кто спит («я вам — снюсь») и руководствуется дневными категориями, а в тексте IV — о тех, кто не спит («После бессонной ночи... <...> Только одно темнеет у нас — глаза»). «Я» солидаризируется здесь именно с не-спящими. Отметим еще, что в остальных текстах цикла (V–X) речь уже пойдет исключительно о не-спящих, бессонных.

Таким образом, эволюция реляции «Я» — «другие» идет по пути освобождения от «дневных уз» и нарастания признаков бессонности.

<sup>1</sup> Очень интересно, но с несколько иной точки зрения этот текст цикла проанализирован в статье: *Фрейдлин Ю. Л.* Анализ стихотворения Марины Цветаевой «В огромном городе моем — ночь...» // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. Mouton, 1968. Vol. 11. P. 132–136.



2.1.4. Начиная с текста V в речи героини-субъекта — «Я» — появляется местоимение «ты».

По одному тексту V установить адресата — «ты» — почти невозможно. Из слов «Нынче я гость небесный / В стране твоей» следует, что «ты» родственно фантастическим (сказочным, мифологическим) существам, располагающим своей «страной» (аналогичной обычному пространству — с «полями» и «лесами»: «Я видела бессонницу леса / И сон полей»).

Далее в этом же тексте говорится: «Расскажу тебе... <...> Про сторожа-гуся / И спящих гусей», из чего следует, что «Я» устанавливает с «ты» интимные отношения («Расскажу тебе с грустью, / С нежностью всей»). По форме и содержанию рассказа («Про сторожа-гуся / И спящих гусей») позволительно предположить, что он адресован Бессоннице: с точки зрения Бессонницы, сказочным, необычным может быть именно мир дневной. О том, что в рассказе «Я» говорится о мире дневном, можно, в свою очередь, судить как по тому, что речь идет о спящих (ср. 2.1.3), так и по тому, что под «гусями» могут подразумеваться дни (как в загадках)<sup>1</sup>.

В тексте VIII местоимение «ты» относится к «ночи»: «...Люблю тебя, зоркая ночь». Поскольку дальше в этом тексте говорится: «Клича тебя, славослова тебя... <...> Ночь!» и поскольку в тексте I говорилось: «Мало — меня — звала?» (где «меня» = Бессонницу), то не трудно заключить, что «ночь» является здесь одновременно и Бессонницей. Данное наблюдение интересно в двух отношениях. В предыдущих текстах, особенно в VI, ночь и Бессонница разъединялись в сознании «Я» — теперь же они объединяются в одно целое. Отношение «Я» к Бессоннице-ночи становится еще более интимным (ср. «Оплела мне глаза бессонница / Теневым венцом» → «Нынче я гость небесный / В стране твоей» → «люблю тебя, зоркая ночь»).

В предпоследнем тексте — X — обращение «ты» претерпевает очередное изменение: заменяется словом «друг»: «В каждом доме, друг, / Есть окно такое. <...> Помолись, дружок, за бессонный дом, / За окно с огнем!». О том, что «друг, дружок» относится к Бессоннице, свидетельствует употребление слова «помолись». С его разновидностью мы уже встречались в тексте I, где Бессонница усыпляет «Я» и говорит следующее: «Буду тебе чтецом» и «Буду — тебе — певчим».

---

<sup>1</sup> К соляной символике отсылают здесь и два других элемента: «подковы» (предполагающие, по всей вероятности, колесницу солнца) и «корова». «Пес» же явно отсылает к символике лунарной (см. 2.2.3).



Эволюция отношения «Я» — Бессонница завершается включением Бессонницы в континуум «Я» в тексте XI (см. 2.1.2).

2.1.5. Вне нашего рассмотрения остались еще два употребления местоимения «ты»: «О, как же ты прекрасен, тусклый Кремль / мой!» в тексте VI и «Крик разлук и встреч — / Ты, окно в ночи!» в тексте X. По наличию «ты» можно предполагать, что и «Кремль» и «окно» являются компонентами Бессонницы-ночи, пока, однако, доказать это трудно. В данном случае необходимо проанализировать их семантику и связь с остальными элементами мира цикла.

## 2.2. Тело — губы — глаза

2.2.1. В речи Бессонницы «Я» претерпевает следующую эволюцию. Если в тексте I говорится:

Ляжешь легка лицом.  
Люди поклонятся.  
Буду тебе чтецом  
Я, бессонница, —

то в тексте XI Бессонница называет «Я» ласточкой: «Пей, ласточка моя!» и дальше поучает:

А если спросят (научу!),  
Что, дескать, щечки не свежи, —  
С Бессонницей кучу, скажи,  
С Бессонницей кучу...

Изменение наблюдается здесь по двум признакам: 'прекрасное («легка лицом») → безобразное («щечки не свежи»)' и 'телесное («легка лицом») → духовное («ласточка»)'.

Второе изменение просто: «Я» теряет свою телесность и становится психеей, т. е. вдуновением, душой<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> По всему контексту ясно, что «ласточка-психея» продолжает сохранять и смысл эротического начала. В связи с этим весьма любопытно, что во всем цикле отчетливо проведена и следующая парадигма: «серафим (IV) — гость небесный (V) — ['звериное начало' («не волосы — а мех» (VI) — 'акватическое начало' («я только / Раковина») — VIII] — ласточка (XI)», т. е. парадигма по возрастанию языческого и убыванию сакрального. Это тем более обосновано, что согласно греческой мифологии Психея являет собой не только душу, но и дуновение, воплощенное в возлюбленную Эроса.



Сложнее первое изменение. Наличие слов «Буду тебе чтецом» и «Буду — тебе — певчим» (текст I) указывает на переход «Я» в мир потусторонний, так как явно провоцирует ассоциацию с обрядом отпевания усопшего. Наличие же слов «щечки не свежи» и «С Бессонницей кучу, скажи» (текст XI) указывает на переход «Я» из мира потустороннего в реальный, земной, так как ассоциируется с общением с миром колдовским, иным.

В промежуточных текстах эта эволюция представляется весьма последовательной. В тексте II признак телесности «Я» еще сохраняется: «Люблю... Голову сжав, / Слушать». В тексте III этот признак преобразуется довольно существенно в сторону убывания: «нынче ветру до зари — дуть / Сквозь стенки тонкие груди — в грудь», где тело «Я» («грудь») свободно продувается ветром, но еще являет собой некое отграниченное внутреннее пространство. В тексте IV тело уже отчуждается от «Я»: «После бессонной ночи слабеет тело, / Милым становится и не своим, — ничьим».

С исчезновением, отчуждением тела само «Я» все-таки не исчезает. В тексте V говорится: «Нынче я гость небесный / В стране твоей», из чего следовало бы, что «Я» становится бесплотным сверхъестественным существом. Однако сути этого существа установить на основании этих строк еще нельзя. Она проясняется лишь в тексте VI, где сказано:

Вздываются не волосы — а мех,  
И душный ветер прямо в душу дует.

Как видно, у ветра уже нет никаких помех вроде предыдущей: «Сквозь стенки тонкие груди — в грудь» (текст III), он дует «прямо в душу». Но одновременный переход с «волос» на «мех» указывает на «звериный» характер этой души (а не «ангельский», как можно было судить по тексту V: «Нынче я гость небесный»)<sup>1</sup>.

---

По отношению к Цветаевой так понимать «ласточку» позволительно еще и потому, что в стихотворении «Психея» (1918) все отмеченные смыслы даны в эксплицитной форме: Я — страсть твоя, воскресный отдых твой, / Твой день седьмой, твое седьмое небо. <...> — Возлюбленный! — Ужель не узнаешь? / Я ласточка твоя — Психея! См.: *Цветаева М.* Указ. соч. С. 126).

<sup>1</sup> С одной стороны, появление «меха» и стоящего за ним 'звериного' начала мотивируется наличием «ночи», которой в разных мифологиях (в том числе и в славянской) присваивается связь с отрицательным, земным, хтоническим, женским и т. п. См.: *Иванов Вяч., Топоров В. Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период) М., 1965. С. 100 и далее.



Окончательно эволюция телесно-душевного образа «Я» завершается в тексте VIII, где «Я» называет себя «раковиной»:

Клича тебя, славословя тебя, я только  
Раковина, где еще не умолк океан.

С одной стороны, раковина может здесь обозначать самую низкую ступень эволюции, сошествие «в глубь»: «я гость небесный» → «не волосы — а мех» → «я только / Раковина, где еще не умолк океан» (показательно, что в тексте XI Бессонница говорит «Я»: «Не в высь, / А в глубь — / Веду...»). С другой — повторное обретение осязательности, но в иной плоскости (ср. отчуждение тела в тексте IV, перевоплощение в сверхъестественное существо в тексте V, обретение звериного признака в тексте VI и, наконец, превращение в раковину, «где еще не умолк океан»). В то же время «раковину» позволительно здесь понимать и как приобщение к мифологическому — лунарно-акватическому — пониманию себя и мира<sup>1</sup>.

Теперь завершающее перенаименование «Я» в «ласточку» в тексте XI можно интерпретировать не только как признак духовного, но и эротического начала (а если это так, то появление слов: «С каким любовником кутеж / С моим / — Дитя — /Сравним?» совершенно закономерно — см. 2.1.2).

2.2.2. Губы (и родственное — рот) упоминаются в цикле всего в четырех текстах — III, IV, IX и XI.

---

С другой же — превращение «волос» в «мех», как и вообще появление «волос» в контексте окончательного снятия преграды между «Я» и «ветром» («не волосы — а мех, / И душный ветер прямо в душу дует») восходит к фольклорному представлению о «волосах» как оместилище души. Об этом см.: Неклюдов С. Ю. Душа убиваемая и мстящая // Труды по знаковым системам. Тарту, 1975. Т. 7. С. 66, 69.

<sup>1</sup> На тему лунарной и акватической символики см.: *Eliade M. Traité d'histoire des religions*. Польский перевод с исправленного авторского экземпляра: *Eliade M. Traktat o historii religii*. Warszawa, 1966 (особенно главы IV и V). Постоянное обращение (или вернее: воскрешение) к архаическому символизму объясняется у Цветаевой более принципиальными причинами — основами ее поэтики. На эту тему см.: *Фарыно Е. Некоторые вопросы теории поэтического языка (Язык как моделирующая система. Поэтический язык Цветаевой) // Semiotyka i struktura tekstu. Studia poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów (Warszawa, 1973): praca zbiorowa / pod red. M.R. Mayenowej. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1973.*



В тексте III функция рта вполне реальна и телесна, что подчеркнуто упоминанием о вкусовом ощущении: «Ночного листика во рту — вкус». Однако факт, что речь здесь идет о «ночном листике», подсказывает и другое: приобщение «Я» к ночи или даже самой Бессоннице, так как единственная мотивация появления «листика» может усматриваться в упоминании «венца» в тексте I («Оплела мне глаза бессонница / Теневым венцом»).

Связь «листика» с «венцом» нам кажется весьма естественной по следующим соображениям. Последняя строфа текста III построена так, что ее парные и непарные стихи реализуют оппозицию «ночной ↔ ↔ дневной» и «свободный — ограниченный, скованный» («ночного листика» ↔ «дневных уз»; и рифмы: «вкус; снюсь» ↔ «(нити золотых) бус; (дневных) уз»; см. также 2.1.3). Более того: эпитет «ночной» явно перекликается с эпитетом «теновой» (венец); «венец» также включен в семантическое поле «узы, связь» («Обвела мне глаза кольцом / Теневым — бессонница. / Оплела мне глаза бессонница / Теневым венцом») с тем, однако, что установлению «брачных уз» с бессонницей сопутствует одновременно расторжение «уз дневных и обычных (реальных)» («Вот и разлучены / Неразлученные» — см. 2.1.1).

Показательно, что в тексте IV, где происходит отчуждение тела, «губы» не подлежат такому же отчуждению, а лишь меняют свой ранг: «После бессонной ночи... Нежно светлеют губы» — и продолжают существовать как бы самостоятельно — вне телесного образа «Я».

Общий смысл «губ» раскрывается в тексте IX. Тут «губы» — знак любви:

Кто молод — с милою говорит,  
Ей в губы дышит, в глаза глядит.

Но в особом смысле — как слияние дыханий, а точнее — как вдупновение: «в губы дышит».

В завершающем — XI — тексте этот смысл «губ» возобновляется. Бессонница говорит:

Губами приголубь!  
Голубка! Друг!  
Пригубь!  
Прельстись!

Звуковая организация этого фрагмента такова, что слово «пригубь» начинает восприниматься как редуцированное «приголубь».



Такое фонетическое объединение этих двух слов возможно благодаря наличию в них некоторого общего семантического признака — смысла 'обнять, включить, инкорпорировать'. Дополнительный смысл — эротический — возникает тут за счет слова «приголубь» и заключительного «Прельстись!».

В дальнейшем развитии данного текста «губы» претерпевают еще одно изменение — становятся «устами»:

Раздвинь уста!  
 Всей негой уст  
 Резного кубка край  
 Возьми —  
 Втяни,  
 Глотни:  
 — Не будь! —  
 О друг! Не обессудь!  
 Прельстись!  
 Испей!  
 Из всех страстей —  
 Страстнейшая, из всех смертей —  
 Нежнейшая...

Архаическое «уста» на фоне предыдущих «рот» и «губы», а также высокое «испей» в контексте предшествующего «пригубь» и «втяни, / Глотни» всю эту сцену переводят в ранг магического обряда. Смысл же обряда — «бракосочетание со смертью»: «из всех смертей — / Нежнейшая...»; «Не будь!»; но бракосочетания сладострастного: «Прельстись!»; «Из всех страстей — / Страстнейшая».

Таким образом, «губы» эволюционируют в цикле вполне последовательно: «рот → губы → уста»; «вкус → глоток»; «вкусовое ощущение → → предел страсти и смерти».

2.2.3. Наряду с «губами» сохраняются на протяжении всего цикла также и «руки». В контексте оговоренной уже эволюции тела в сторону его дематериализации (см. 2.2.1) естественно предположить, что «рукам» (равно как и «губам» — см. 2.2.2) придается в тексте некий нетелесный смысл. В основных своих чертах этот смысл раскрывается уже в тексте I:

И кому ни писали писем,  
 И кому с тобой ни клялись мы...  
 Спи себе.

Вот и разлучены  
Неразлучные.  
Вот и выпущены из рук  
Твои рученьки.  
Вот ты и отмучилась,  
Милая мученица.

Тождественность конструкций с «Вот и...» и семантическое родство слов «разлучены», «выпущены», «отмучилась» заставляют понимать «руки» как род контакта, связи «Я» с «другими», аналогичный «письмам» и «клятвам», а слова «Вот и выпущены из рук / Твои рученьки» — как 'Вот тебя и освободили от всяких связей'.

Из параллелизма во второй строфе процитированного фрагмента явно следует, что 'соединенность рук' подразумевает смысл 'неразлучность', а 'разъятие рук' — 'разобщенность'. Смысл же 'неразлучность' выведен тут непосредственно из 'писания писем' и 'клятвы'. Таким образом, «клятва» и «руки» становятся здесь семантическими эквивалентами. Не думается, однако, что это произвольная, окказиональная эквиваленция. Ее корни восходят, по всей вероятности, к вербально-жестовому способу выражения клятвы, когда клятве словесной сопутствует жест руки, символика последнего уходит еще глубже — в мифологию, согласно которой руки понимаются как «вместилище» души, с одной стороны, а с другой — как «властитель» чужой (человеческой) души, жизни, судьбы и т. д.<sup>1</sup>

На этом основании 'соединенность' рук позволительно истолковать и как единство душ, и как зависимость от чужой воли; разъединение же рук — как разлучение душ (разъятие неразъемлемого) и как

---

<sup>1</sup> Следы представления о руках как вместилище неистребимой души сохранились в фольклоре под видом отрастания отсекаемых конечностей у разных чудовищ; в мифологиях и разных религиях — в качестве многоруких божеств; в христианской религии одним из первых к этому мотиву обратился Микеланджело: «Библейский мотив вдыхания жизни в бездушную плоть в картине (Сотворение Адама. — Е.Ф.) получил конкретное звучание: Адам поднимает свою руку навстречу протянутой ему руке Бога, которая испускает оживляющую энергию» (*Arnheim R. Art and Visual Perception. The New Version. Berkeley; Los Angeles, 1974. P. 152.* Русский перевод цитируется по изданию: *Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 147* (также см. с. 380).



освобождение от чужой воли<sup>1</sup>. В процитированном фрагменте из текста I на первый план выдвинут смысл второй: «Вот ты и отмучилась, / Милая мученица». За сохранением же «рук» до конца цикла (на фоне несомненного отчуждения «тела») стоит смысл первый — рука как вместилище души. В этом отношении особенно любопытен текст II:

Руки люблю  
 Целовать, и люблю  
 Имена раздавать,  
 И еще — раскрывать  
 Двери!  
 — Настежь — в темную ночь!

Тут выражения «целовать руки», «раздавать имена» и «раскрывать дверь настежь» получают вид явлений однородных. Все действия направлены вовне. Этим действиям присущ и еще один общий признак: 'отказываться от себя'. Отчетливее всего он наблюдается в «раздавать имена», где «раздавать» не тождественно «давать» или «именовать» и реализует скорее смысл «отдавать». Если учесть, что в тексте I у «Я» не одно имя, а несколько (Бессонница называет «Я» по-разному: «идолопоклонница», «бледноликая», «женщина», «жемчужинка», «мученица» и т.д.), то «раздавать имена» позволительно истолковать как 'снимать с себя имена' и 'отчуждаться от предписанного ими статуса', 'становиться кем-то другим'.

Довольно просто истолковать также и «раскрывать / Двери! / — Настежь — в темную ночь!». Раскрытые двери снимают границу между внешним миром и внутренним. «Я» устраняет тут как бы свою отъединенность от «ночи»: «раскрывать... в темную ночь!» и сливается с «ночью». Но в этом случае «двери» не могут обозначать реального входа или выхода в доме — они должны подразумевать 'телесную оболочку «Я»'. Такая интерпретация дверей получает свое подтвер-

<sup>1</sup> Эквиваленция «рука — душа», «рука — сердце», «рука — вдохновение» — постоянное свойство цветаевского кода. Ср.: в стихотворении «Мне нравится, что вы больны не мной...» (1915. С. 69): «Спасибо вам и сердцем и рукой»; в стихотворении «Как правая и левая рука...» (1918. С. 130): «Как правая и левая рука — / Твоя душа моей душе близка. / Мы смежены, блаженно и тепло, / Как правое и левое крыло»; в стихотворении «Рас-стояние: версты, мили...» (1925. С. 274): «Рас-стояние: версты, дали... Нас расклеили, / В две руки развели, распяв, / И не знали, что это — сплав / Вдохновений и сухожилий...»





ждение в тексте III, где говорится о «груди», что у нее есть «стенки»: «Сквозь стенки тонкие груди — в грудь»<sup>1</sup>. Есть этому и внетекстовые подтверждения: тело как обиталище, «дом» души; а также фразеологизмы типа: «быть открытым, откровенным», «душа нараспашку» и прочие.

Итак: «Я» избавляется от своих прежних имен, от своей прежней ипостаси и от своего тела.

В этом контексте «целовать руки» следует читать как 'объединяться с кем-то другим', выражать, по крайней мере частично, свою принадлежность кому-то другому.

Конечно, описанная смена ипостаси «Я» дана в разбираемом тексте не как свершение, а как возможность, как пристрастия «Я»: «Руки люблю / Целовать, и люблю...»

Текст III построен на явном противопоставлении «"Я" — внешний мир», где внешний мир дан как существующий, а «Я» как «призрак» («а меня — нет»; «я вам — снюсь»). Внешний, существующий мир распадается в свою очередь на «мир людской» и «мир ночи», причем последний представлен лишь тремя элементами: общим названием «ночь» («А я запомнила одно: ночь»), «ветром» («Ах, нынче ветру до зари — дуть») и «ночным листиком» («Ночного листика во рту — вкус»). «Людской» же мир представлен множеством деталей, с одной стороны, а с другой — также множественным грамматическим числом («люди думают», «Огни — как нити золотых бус»; «Освободите от дневных уз, / Друзья, поймите»; «стенки тонкие груди»<sup>2</sup>). Вся строфа третья посвящена перечислению деталей внешнего «людского» мира. Среди них находится также и «рука»:

Есть черный тополь и в окне — свет,  
И звон на башне, и в руке — цвет,  
И шаг вот этот — никому — вслед,  
И тень вот эта, а меня — нет.

<sup>1</sup> Контекст иных стихотворений Цветаевой подтверждает правильность предлагаемого толкования еще убедительнее. В тексте «Другие — с очами и с личиком светлым...» 1920 года (С. 165): «Другие всей плотью по плоти плуτούν, / Из уст пересоших — дыханье глотают... / А я — руки настезь! — застыла! — столбняк! / Чтoб душу мне выдул — российский сквозняк!» А в тексте «Сон» («Врылась, забылась — и вот как с тысяче...», 1924. С. 264): «Тело, что все свои двери заперло, — / Тщетно!»

<sup>2</sup> Множественное число выражения «стенки тонкие» подсказывает, что и собственное тело рассматривает «Я» как преграду, как нечто принадлежащее внешнему, обыденному миру, а этим самым — подлежащее отчуждению.



Контекст тут таков («черный тополь»; «шаг... никому — вслед»; «тень»), что детали «и в окне — свет» и «и в руке — цвет» тоже окрашиваются отрицательным смыслом. Если учесть, что в предыдущих текстах (I и II) слово «рука» употреблялось во множественном числе, то единственное число в данном случае должно подразумевать смысл 'разлуки' (а «шаг... никому — вслед» — смысл 'поиска покинувшего'). Но для «Я» это разлука 'дневная', входящая в «дневные узы», от которых «Я» стремится освободиться: «Освободите от дневных уз»<sup>1</sup>.

Поэтому, когда в тексте IV говорится: «После бессонной ночи слабеют руки», то тут имеется в виду тот смысл «рук», который предполагает связь с «другими». Неслучайно после этой строки даются следующие слова: «И глубоко равнодушен и враг и друг», т.е. внешние, человеческие реляции становятся безразличны, несущественны.

Таким образом, до текста IV «руки» обладают двумя смыслами: они выражают и взаимозависимость, и духовное единство. Эволюция же наблюдается по линии убывания первого смысла в сторону безразличия или даже освобождения.

Принципиально «руки» меняются в тексте V: «Руки тонули в песьей шерсти. / Пес был — сед». Тут опять возобновляется множественное грамматическое число, и — аналогично тексту II — направленность вовне: «тонули в песьей шерсти».

Совершенно неожиданно в этом тексте упоминаются разные животные: конь (правда, лишь метонимически: «подковы»), корова, гуси и пес. Их появление может объясняться сказочным или онейрическим характером пространства, в которое попадает «Я»: «Нынче я гость небесный / В стране твоей». Но выбор именно этих животных произведен по иным соображениям. Конь, корова и гуси являют собой зооморфные мифологические образы солнца и дней. Солнце (и дни)

<sup>1</sup> Прослеживая путь взгляда и слуха в этом стихотворении, Ю.Л. Фрейдин приходит к выводу, что исчезновение «Я» («а меня — нет») — результат выхода взгляда и слуха в даль (См.: Фрейдин Ю.Л. Указ. соч. С. 135). Вывод этот основан, по всей вероятности, на ошибочном причислении «шага» и «тени» к самой «Я», тогда как эти явления к «Я» не имеют никакого отношения и составляют ее внешнее окружение. Исчезновение «Я» произошло раньше — в момент раскрытия дверей «настежь» и выхода из «дома». Более того: по Фрейдину и слова «и в руке — цвет» следовало бы отнести к «Я». Но это совершенно невозможно, так как «цвет» символизирует в текстах Цветаевой нечто ложное, обман, прельщение, разлуку и другие подобные категории «людского» мира.



присутствует здесь лишь потенциально: «Где-то в ночи подковы / Взрывали траву. / Тяжко вздохнула корова / В сонном хлеву»; «Раскажу тебе... Про сторожа — гуся / И спящих гусей». Пес же занимает особую позицию. Это тоже мифологический зооморфный образ, но не солнца, а — луны и ночи. С категорией «ночь» «пес» легко связывается и в пределах самого цикла: одним из свойств «ночи» в тексте II было то, что в ней можно «утонуть»: «Где-то в ночи / Человек тонет». А с «Я» пес связывается через мифологический смысл рук как «вместилища» души: погружение «рук» «в песьей шерсти» есть приобщение «Я» к «ночи». Заметим еще, что после этого в тексте V «Я» обнаруживает уже свое «звериное начало»: «Вздымаются не волосы — а мех» (см. 2.2.1). Более того: уже здесь намечается связь «Я» с лунарно-акватической картиной мира — пес через свою связь с лунной является также и символом лунарным<sup>1</sup>.

В остальных текстах цикла «руки» «Я» уже не упоминаются. Но само понятие не исчезает. В тексте VIII руки превращаются в «длань», т.е. меняют ранг, получают более высокий ценностный статус. Эта «длань» принадлежит «ночи» — «праматери песен» и управляет всеми четырьмя ветрами: «Голосу дай мне воспеть тебя, о праматерь / Песен, в чьей длани узда четырех ветров». Можно догадываться, что «длань» является тут «жизнедержательницей», истоком жизни и вдохновения («праматерь песен»), однако полный ее смысл раскроется лишь после определения смысла «ветра».

В тексте X снова появляется слово «руки», но уже в смысле любовного единства: «Или просто рук / Не разнимут двое». Смысл этот явно подготовлен текстом V — лунарный символ «пса» объемлет также и эротическое начало.

В последнем тексте (XI) «Я» снова встречает «руку» Бессонницы, которая в речи самой Бессонницы превращается в «горсти»: «Из двух горстей / Моих — прельстись! — испей!». Интересно, что если в начале текста говорилось о руке «с протянутым кубком», то теперь «руки» и «кубок» — одно и то же, а точнее: «руки» получают функцию «кубка». И таким образом происходит полное приобщение «Я» к Бессоннице, «Я» как будто впитывает в себя саму Бессонницу, идентифицирует ее с собой.

2.2.4. Первое упоминание «глаз» появляется в самом начале цикла — в первой строфе текста I:

---

<sup>1</sup> См. сноску 1 на с. 278.



Обвела мне глаза кольцом  
 Теневым — бессонница.  
 Оплела мне глаза бессонница  
 Теневым венцом.

Содержание начальных двух стихов основано на естественном явлении — возникновении темных полукружий под глазами вследствие бессонницы. Очередных же два стиха переводят это явление в совершенно другой план: «обвесть» превращается в «оплесть», в результате чего и само «обвесть» кроме смысла 'начертать (круг)' приобретает дополнительный — 'провести'; «кольцо» уступает место «венцу», в связи с чем «кольцо» получает смысл не обычного 'круга', а 'обручального кольца'. Действие Бессонницы приобретает, таким образом, характер обряда, аналогичного обряду 'венчальному'. Самое интересное, однако, то, что «кольцо» и «венец» возлагаются тут не на палец и голову, а на «глаза». Такое отклонение от привычного порядка обряда подсказывает, что «глазам» тут приписывается та же функция, что и рукам и голове. Но если возложение кольца и венца символизирует воссоединение душ, то очевидно этот же смысл должны перенять также и «глаза». В самом этом тексте данный смысл нигде не подтверждается. Поэтому можно здесь говорить о нем лишь как о потенциальной возможности, которая может (но не обязательно должна) получить свое развитие в последующих текстах цикла.

Следующее упоминание «глаз» встречается в тексте IV, в тексте, где происходит отчуждение «тела». Из всех «телесных» элементов «Я» сохраняются здесь лишь «руки» (они «слабеют»), «губы» («светлеют») и «глаза»:

После бессонной ночи слабеют руки,  
 <...>  
 Нежно светлеют губы, и тень золоче  
 Возле запавших глаз. Это ночь зажгла  
 Этот светлейший лик, — и от темной ночи  
 Только одно темнеет у нас — глаза.

Как видно, «глаза» особо вычлняются изо всех сохраняющихся компонентов — они «темнеют» (тогда как даже «тень» становится «золоче», т.е. светлеет): «Только одно темнеет у нас — глаза». Потемнение

«глаз» ставится в прямой зависимости от «ночи» — и по двум признакам сразу. С одной стороны, «ночь» названа здесь «темной», а с другой — синтаксическая структура такова, что «ночь» превращается в причину потемнения «глаз»: «и от темной ночи / Только одно темнеет у нас — глаза». Короче говоря, «ночь» не только властвует над «глазами», но и уподобляет их себе (по признаку темноты). В итоге «глаза» становятся тут как бы «ночными глазами».

После этого превращения в текстах V—VII «глаза» уже не упоминаются — вместо них появляются глаголы «видеть» и «увидеть». Однако это «видение» отнюдь не результат физического зрения. Оно получает внутренний характер.

В тексте V «Я» видит принципиально невидимое: «бессонницу леса» и «сон полей», но все еще внешнее по отношению к «Я». Зато в тексте VII видение «Я» переводится целиком вовнутрь «Я»: «Черноглазого ребенка / Я увидела во сне». Видение превращается, таким образом, в «сновидение».

С переходом на внутреннее зрение появляется в тексте и еще одна разновидность «глаз» — не своих, а чужих: «Я увидела во сне» «Черноглазого ребенка», и уже не «темных», а «черных».

Эпитет «черный» употреблен во всем цикле только один раз — в тексте III: «Есть черный тополь, и в окне — свет», где вводит смысл «разлуки, страдания», а может быть, и «траура». Если в цикле, действительно, осуществляется его семантическая когерентность, то эпитет «черноглазый (ребенок)» следовало бы читать как «обреченный», а все сочетание «черноглазого ребенка» — как амбивалентное, содержащее в себе одновременно и смысл смерти, и смысл жизни. В менее отчетливой форме этот смысл содержался уже в тексте V — в «лес» и «поле»<sup>1</sup>. А в более откровенном виде он будет возобновлен в тексте IX:

Ребенок в люльке своей кричит,  
Старик над смертью своей сидит,  
Кто молод — с милою говорит,

где предлог «над» позволительно читать двояко — и так, что «старик» и «ребенок» никак друг с другом не связаны, и так, что «старик» сидит

<sup>1</sup> В обнаженном виде этот смысл дан в тексте «Я тебя отвоюю у всех земель...» (1916. С. 108): «Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес, / Оттого что лес — моя колыбель, и могила — лес». Об одинаковости функций «леса» и «поля» в фольклоре см.: *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Указ. соч. С. 174—175.*



над люлькой ребенка (последнее прочтение вероятно также и потому, что в очередном стихе упоминаемые персонажи объединены в пару: «Кто молод — с милою говорит»).

В связи с предложенными наблюдениями нельзя исключить, что в тексте VII «черноглазый ребенок» символизирует откровение перед «Я» ее собственной судьбы (внешние знаки смерти-жизни в тексте V передвинуты теперь вовнутрь «Я», получая несколько иной — более близкий для «Я» — план выражения).

Текст VIII меняет «глаза» на «зрачок», т.е. переносит внимание на тот элемент глаз, который по обычным представлениям является непосредственным отражением состояния души человека. Отметим, что «зрачок» здесь раздваивается — одна его разновидность носит человеческий характер, а другая — принадлежит самой «ночи». От первой «Я» решительно отказывается: «Ночь! Я уже нагляделась в зрачки человека! / Испепели меня, черное солнце — ночь!». К другой же отношению «Я» положительное:

Черная, как зрачок, как зрачок, сосущая  
Свет — люблю тебя, зоркая ночь.

Теперь «черный» приписывается «ночи» и получает положительный смысл. Дело, по всей вероятности, в следующем: преодолеть смерть можно лишь пережив ее. Отсюда и возглас «Испепели меня... ночь!»

В остальных текстах цикла (IX—XI) ни глаза «Я», ни глаза ночи уже не упоминаются. В связи с этим немножко странным может показаться появление «глаз» («чужих») в тексте IX. Но тут «глаза» претерпевают еще одну смысловую эволюцию — они несут уже не экзистенциальный смысл, а смысл 'любвонной коммуникации':

Кто молод — с милою говорит,  
Ей в губы дышит, в глаза глядит,

где «в глаза глядеть» поставлено в одном ряду с «говорить» и «в губы дышать». Однако тут введено одно существенное ограничение — возрастное: «кто молод», равно отдаленное и от колыбели («ребенок в люльке»), и от гроба («Старик над смертью своей сидит»), подчеркивающее временность такого состояния, а тем самым и его потенциальную амбивалентность.

### 2.3. Свет — звук — слух

2.3.1. Встречаемые во всем цикле упоминания о свете отчетливо распадаются на две группы. Одна из них называет свет естественный (дневной), другая же — свет искусственный (ночной).

Первый раз ночной, искусственный свет появляется в тексте III: «Есть черный тополь, и в окне — свет» и «Огни — как нити золотых бус». «Свет» в окне — признак бессонницы, того, что в этом доме не спят. Окружающий контекст этот смысл дополняет и еще одним: 'тревогой, разлукой, трауром' (см. 2.2.3).

Последнее четверостишие этого текста вводит понятие «дневных уз», одним из воплощений которых являются здесь «огни»: «Огни — как нити золотых бус» (см. 2.1.1). Результат таков, что искусственный, ночной свет — категория дневного мира (от которого «Я» стремится уйти). А отсюда следует, что и дневной свет должен пониматься в цикле как категория отрицательная.

И действительно, в тексте I упоминался свет солнечный:

Мало — тебе — дня,  
Солнечного огня!  
Пару моих колец  
Носи бледнолика!

Из этого упоминания ясно, что «Я» была в свое время «поклонницей» дневного света (и «дневного мира») и поклонялась ему даже ночью. За это «Я» наказана Бессонницей и названа эпитетом с пренебрежительным оттенком «идолопоклонница».

Связь между текстом I и III очевидна: отношение «Я» к свету (и дневному, и ночному) принципиально меняется в сторону освобождения от него.

Ночной, искусственный свет во второй раз появляется лишь под конец цикла — в тексте X. Тут светящееся окно снова повторяет смысл бессонницы, но одновременно превращается в амбивалентную категорию:

Вот опять окно,  
Где опять не спят  
<...>



Крик разлук и встреч —  
 Ты, окно в ночи!  
 Может — сотни свеч,  
 Может — три свечи  
 <...>  
 Помолись, дружок, за бессонный дом,  
 За окно с огнем!

Амбивалентность выражена словом «крик», относящемся и к «разлукам», и ко «встречам», а также количеством «свеч»: «сотни свеч» подразумевают веселье, пиршество, а «три свечи» — погребальный обряд.

Таким образом, ночной свет претерпевает тут четкую эволюцию в направлении амбивалентного, нерасчлененного, двусмысленного, конфликтного.

Естественный дневной свет в остальных текстах цикла наделен ограничительной функцией: он как бы очерчивает пределы 'ночного мира' или даже 'владений ночи': «Ах, нынче ветру до зари — дуть» (текст III) и «Потом, к шести / Начался рассвет» (текст V). Но, как уже говорилось в главе I, выхода в день нигде нет, несмотря на упоминания типа: «После бессонной ночи» или только что процитированного. Все это указывает на замкнутость, отъединенность 'мира ночи' (и так объясняется, видимо, отсутствие синтагматической связи между текстами IV — VI).

Окончательно дневной свет исчезает в тексте VIII — знаменательно, что он делает это совершенно физически: его всасывает в себя «ночь»: «Черная, как зрачок, как зрачок, сосущая / Свет — люблю тебя, зоркая ночь». Аналогично исчезает и упомянутое в тексте I «солнце» — оно становится самой «ночью»: «Испепели меня, черное солнце — ночь!» За этим событием стоит, по всей вероятности, более сложный смысл. Слово «свет» в данном тексте может обозначать также и «мир» — тогда «ночь» поглощала бы в себя и все сущее. С другой стороны, «черное солнце» может подразумевать и возврат к первичному состоянию мира, когда свет и темнота не были еще расчленены. На такую возможность указывает также и появление в предшествующем двустиишии «раковины», а точнее — превращение «Я» в «раковину» (см. 2.1.1)

На этом судьба «света» в цикле не заканчивается. У него есть и еще одна разновидность.

В тексте V употреблено слово «тусклый», в тексте IV — «светлеть» и «светлейший» («губы», «лик»). Они предполагают смысл 'внутреннего





свечения', 'света имманентного' и 'не-физического'. Хотя «губы» у «Я» и сохраняются, но они меняют свой статус, становятся явлением сродни сверхъестественному. Также сверхъестественен и «Кремль» в тексте VI: «О, как же ты прекрасен, тусклый Кремль мой!». В своем новом состоянии «Я» как бы наконец постигает суть ночного мира, но все еще не приобщается к ней (некоторая дистанция сохраняется, хотя бы в виде восхищения). Дистанция снимается лишь в конце цикла, когда Бессонница поит «Я» из горстей и говорит:

Ты море пьешь,  
Ты зори пьешь.

Теперь и «Я» впитывает в себя свет и весь мир (подобно «ночи» в тексте VIII). Но ясно, что это не физический дневной свет, а свет космогонический, изначальный.

2.3.2. Интересную эволюцию претерпевает в цикле и акустический аспект мира. В текстах II и III звуки отъединены от «Я» и разобщены: «люблю... Голову сжав, / Слушать, как тяжкий шаг / Где-то легчает»; «И где-то музыка в окне — чуть»; «И звон на башне»; «И шаг вот этот». В тексте IV звуки сохраняют свою обособленность от «Я», но зато объединяются в одно целое: «Целая радуга — в каждом случайном звуке, / И на морозе Флоренцией пахнет вдруг». Все это происходит «после бессонной ночи». Для процитированного текста характерно не только снятие разобщенности звуков, но и их слияние с цветовым и обонятельным характером восприятия и самого мира: «Целая радуга — в каждом случайном звуке»; «пахнет». Кроме того, к этому синкретическому единству присоединяется также и термическое ощущение: «на морозе пахнет Флоренцией». На этом основании можно предположить, что тут миру возвращается его естественное первичное синкретическое состояние. Это тем более вероятно, что в последнем тексте говорится:

Опять твою руку  
<...>  
Встречаю в беззвучно —  
Звнящей ночи.

Как видно, звук как явление физическое тут совершенно исчез («беззвучно»), но сохранился в каком-то сверхъестественном аспекте



(«звонящей») — как звук неслышимый или как некий празвук, а может быть, и как способ существования «ночи».

Аналогична судьба и «Я»: из текста VIII следует, что после превращений звуковая характеристика свойственна и самой «Я» — «я только / Раковина, где еще не умолк океан», хотя тут «не умолк» можно понимать и как 'не успокоился', и как 'не стих'. И все-таки присутствие «океана» и «раковины» ввергает «Я» в изначальное состояние всего сущего, к его истокам. Так и здесь подготавливается отождествление «Я» и «ночи-мира» в заключительном тексте цикла.

Конечно, звуки встречаются и в других текстах. «Музыка» из текста III превращается в тексте X в «крик», в знак отчаяния или радости. Подчеркнем и различие: если «музыка» существует физически (звучит), то «крик» здесь неслышим — это крик души (криком названо ведь «окно»: «Крик разлук и встреч / Ты, окно в ночи!», причем «окно», которое одновременно и светится: «Помолись <...> За окно с огнем!»).

## 2.4. Ветер — вода

2.4.1. Слово «ветер» встречается в цикле четыре раза: в текстах II, III, VI и VIII. Его эволюция сводится к следующему. Если в тексте II существует «ветер» как явление физическое и обособленное от «Я» («люблю <...> Слушать <...> Как ветер качает / Сонный, бессонный / Лес»), то уже в тексте III он входит в непосредственный контакт с «Я»: не только определяет дорогу «Я» («Июльский ветер мне метет — путь»), но и проникает вовнутрь «Я» («Ах, нынче ветру до зари — дуть / Сквозь стенки тонкие груди — в грудь»). В тексте VI это проникновение «ветра» в «Я» еще сильнее: «И душный ветер прямо в душу дует». Определение «душный» в контексте слова «душа» ставит знак равенства между «ветром» и «душой», а повторение этого же корня в глаголе «дуть» ставит знак равенства в обратном направлении — воскрешает связь слова «душа» со словом «вдуновение», а этим самым и с «ветром». Таким образом, здесь происходит отождествление «ветра» и «души» «Я». На этом эволюция «ветра» завершается.

Текст VIII еще раз возвращается к теме «ветра» и окончательно выясняет его экзистенциальный статус. Теперь оказывается, что это не обычное природное явление, а некий праветер, родственник изначальному космическому веянию:

Голосу дай мне воспеть тебя, о праматерь  
Песен, в чьей длани узда четырех ветров.

Причем тут же выясняется и то, что «ветер» есть составная часть «ночи». А это значит, что отождествление «Я» с «ветром» есть одновременно отождествление «Я» с «ночью».

Более того: присутствие слов «дай мне воспеть тебя» и «праматерь песен» устанавливает связь «ветра» и «ночи» с творческим (поэтическим) вдохновением. Поэтому можно сказать, что здесь мы наблюдаем также перевод «ветра» и «ночи» в ранг изначальной творческой энергии, изначальной творящей силы.

2.4.2. Упомянутые в цикле объекты, связанные со значением «вода», выстраиваются по шкале количественного характера. Если в тексте II названы лишь «ручьи» («Ах, ночь! Где-то бегут ключи, / Ко сну — клонит»), то в текстах VIII и XI говорится уже об «океане» («я только Раковина, где еще не умолк океан») и «море» («Ты море пьешь»). Но одновременно с количественным переименованием «воды» происходит и изменение ее семантики.

В тексте II «вода» (аналогично «ветру» — см. 2.4.1) существует как бы вне «Я». В тексте же VIII «вода» уже включена в «Я», да и сама «Я» приобретает вид обитателя воды: «я только / Раковина, где еще не умолк океан». В результате здесь происходит парадоксальное взаимовключение: «Я» является обитателем «океана», а «океан» в свою очередь помещен внутрь «Я». Последнее превращение «воды» в «море» и факт его «выпивания» (т.е. включения в «Я») могут показаться с этой точки зрения избыточными. Такая констатация кажется нам, однако, сомнительной — строгая, последовательная эволюция уже прослеженных мотивов цикла заставляет нас предположить, что такая последовательность должна присутствовать и в данном случае. Поэтому еще раз вернемся к тексту II.

Слово «ключи» предполагает понятие «истока», «начала». Смысл «начала» содержится также и в словах «Ко сну — клонит. / Сплю почти» как «начало сна», «начало нового состояния «Я»». Более того «ключи» и «засыпание» объединены в одном предложении: «Где-то бегут ключи, / Ко сну — клонит», в результате чего между ними возникает реляция эквиваленции, и «ключи» в каком-то смысле становятся носителями «сна».

В последнем тексте напиток, предлагаемый Бессонницей, истолковывается в категориях предельной страсти и смерти, после чего он переименован в «море» (и «зори»). «Море», таким образом, наделяется здесь и признаком «страсти», и признаком «смерти». «Океан» же в тексте VIII предполагал лишь смысл «стихии» лунарного (эротического) характера.



После этих разъяснений эволюция от «ключей» к «морю» очевидна: 'погружение в дремотное состояние («ключи») → идентификация с водой по признаку страсти («океан») → объединение страсти и смерти в одном целом, где смерть — предельная разновидность сна («море»)'.

С категорией «вода» ассоциируется и встречаемое в данном цикле слово «тонуть».

В тексте II «тонуть» относится к «ночи»: «Где-то в ночи / Человек тонет», в результате чего «ночь» приобретает некоторый признак «воды». Отметим еще, что пока это событие дается в отрыве от «Я» — как нечто внешнее («где-то»).

В тексте V «тонуть» отнесено к «песьей шерсти» и опять вписывает в «ночь» признак «воды», так как «пес» является здесь символом луны и ночи (см. 2.2.3). По отношению к тексту II сдвиг наблюдается в реляции «Я» — ее окружение: теперь «тонуть» объемлет саму «Я» («руки тонули»). А на этом фоне превращение «Я» в «раковину» (текст VIII) представляется уже весьма закономерным.

Последний раз «тонуть» встречается в тексте XI, но в несколько модифицированной форме — как «затопленные» и «растопленные». Эти причастия относятся непосредственно к «миру» и к «Я»:

Мир без вести пропал. В нигде —  
Затопленные берега ...  
— Пей, ласточка моя! На дне  
Растопленные жемчуга...

Ты море пьешь,  
Ты зори пьешь.

«Вода», как видно, поглощает здесь весь мир, но сама тоже превращается в какое-то идеальное бытие (теряет свои реальные физические признаки) или даже в небытие («В нигде / Затопленные берега...»).

Судьба же «Я» строится тут несколько иначе. С одной стороны, «Я» становится «психеей, душой» (см. 2.1.2 и 2.2.1). С другой же — «Я» приобщается к «мировой душе», окончательно теряет свою отъединенность от «других». Этот смысл легко вывести, если вспомнить, что в тексте I Бессонница называла «Я» «жемчужинкой» («Спи, жемчужинка, / Спи, бессонная»), и если учесть, что жемчуг символизирует человеческую душу. Далее: стоит напомнить что латинское название жемчуга — «перла» — обозначает буквально «морскую раковину». «Я» это

название сохраняет за собой в тексте VIII, когда говорит «я только / Раковина». Теперь же, в тексте XI, «Я» пьет напиток, в котором находятся «растопленные жемчуга». Но ведь в предыдущих текстах (II и V) речь шла об «утопани» «человека» и «рук» «Я». А это подсказывает, что теперь «Я», действительно, впитывает в себя и одновременно приобретает к «растворенным душам».

В заключение отметим и еще один возможный смысл — «На дне / Растопленные жемчуга» можно читать и как окончательный разрыв с «дневным миром», окончательное устранение всяких связей формального порядка (типа «писем» и «клятв») и установление принципиального единства по признаку тождественности и родства. Дело в том, что в тексте III упоминались «бусы» как «узы», а «жемчуг» беспрепятственно может ассоциироваться с понятием украшений типа «бус». Кроме того, в параграфе 2.1.1 мы оговаривали две разновидности связи с «другими» — внешнюю, конвенциональную, от которой «Я» стремится освободиться, и внутреннюю, построенную на родстве или даже идентичности с «другими». Вторая возможна лишь после отказа от первой и погружения в «сон», а в пределе — в небытие.

## 2.5. Дом — окно

2.5.1. В тексте III «дом» определен как «сонный», от которого бежит «Я»: «Из дома сонного иду — прочь». Уход «Я» понимается поэтому и как выход во внешнее пространство (ср. в тексте V — «лес», «поля»), и как выход из пространства сонного. Категория «сонного пространства» не сводится в этом тексте к одному лишь «дому» — это все обычное, физическое пространство целиком: «Огни — как нити золотых бус... Друзья... я вам — снюсь». Совершенно логично, что антитезисом этого пространства является не наружное окружение «дома», а именно «лес» и «поля» (см. текст V), но тоже не в физическом плане, так как они принадлежат «стране твоей», т. е. стране ночи или Бессонницы.

В тексте VI «Я» называет себя «бездомной» и одинокой, причем «бездомность» следует тут понимать как «пребывание в пути»: «Сегодня ночью я одна в ночи — / Бессонная, бездомная черница! <...> Бессонница меня толкнула в путь». Среди наименований «Я» употреблено здесь и «черница», т. е. монашенка, что, в свою очередь, «пребыванию в пути» придает оттенок «паломничества». Путь-паломничество «Я» заканчивается в тексте VIII, построенном по образцу гимна или молитвы, обращенной к «ночи».



Но на этом мотив «дома» не заканчивается. Он возобновляется в тексте IX, в котором «дом» получает двойное истолкование. Раз — это человеческое жилище: «А зоркий сторож из дома в дом / Проходит», другой же — абстрактное понятие «вечный дом». Последнему в этом тексте предпослан иной его эквивалент — «вечный сон»: «— Не спи! крепись! говорю добром! / А то — вечный сон! а то — вечный дом!» Таким образом, здесь ставится знак равенства между «сном» и «домом». Дальнейшее объяснение этого равенства требует прочтения смысла «сна» (об этом см. 2.6). Несомненно другое: «дом» претерпевает эволюцию от единичного, конкретного «дома сонного» (текст III) до абстрактного, метафорического «вечного дома-сна» (текст IX).

В тексте X появляется, в свою очередь, некий иной «дом», являющийся антитезисом «дома сонного», — это «бессонный дом»: «Помолись, дружок, за бессонный дом, / За окно с огнем!» И опять же: определение его смысла требует выяснения смысла «сна» и «бессонницы» (см. 2.6).

2.5.2. Тема окна встречается в цикле только два раза — в текстах III и X. В тексте III оно принадлежит внешнему миру и определено тоже лишь внешними признаками долетающих звуков музыки и света: «И где-то музыка в окне — чуть», «и в окне — свет».

В тексте X «окно» превращается уже в универсальный признак каждого дома: «В каждом доме, друг, / Есть окно такое», а этим самым входит также в состав мира «Я» — «И в моем доме / Завелось такое».

Более того: «окно» превращается тут в признак бессонницы: «Вот опять окно, / Где опять не спят» и в беззвучный амбивалентный «крик»: «Крик разлук и встреч — / Ты, окно в ночи!» (см. 2.3.2). В итоге «окно» переводится в ранг душевного состояния и вместе с «домом» образует аналог «души» и ее обиталища («тела») (ср. «Нет и нет уму / Моему — покоя. / И в моем доме / Завелось такое»; а также текст II — см. 2.2.3). Ср.:

Одна половина окна растворилась.  
Одна половина души показалась.  
Давайте откроем — и ту половину  
И ту половину окна!

## 2.6. Бессонница

2.6.1. Хотя в тексте I «бессонница» и персонифицирована, само ее название тут пишется еще с маленькой буквы («Обвела мне глаза кольцом / Теневым — бессонница» и т.п.) и этим самым не вычленя-

ется из обычного представления о бессоннице как о 'невозможности уснуть'. В последнем же тексте цикла слово «Бессонница» дано с прописной буквы: «С Бессонницей кучу, скажи, / С Бессонницей кучу...» и этим самым переведено в иной ранг — мифологического явления или какого-то универсального изначального понятия.

Однако в дальнейших партиях текста I (в речи «Бессонницы») наблюдаются очевидные семантические сдвиги. Бессонница ведет себя вопреки бытовым представлениям о бессоннице и, скорее, похожа на сон: все ее действия направлены на усыпление «Я»: «Спи, бессонная» и т. д. Более того: оказывается, что с «Бессонницей» можно также и спать: «Мало — меня — звала? / Мало — со мной — спала?» и даже призывать ее, чтобы уснуть.

Примирить такое противоречие можно лишь путем отказа от обычного понимания слова «бессонница» и установления его связи с понятием «сон», «спать».

Согласно контекстам текста I «сон» подразумевает покой, освобождение от дневных связей с «другими» (см. 2.1.1), умиротворенность. Кроме того, в конце текста «сон» переводится в некую возвышенную категорию: «Сон — свят», освобождающую также и от бремени бессонницы. Последнее легко вывести из такого факта: в начале текста Бессонница наказывает «Я», возлагая на «Я» «теневого кольца» и «теневого венца»: «Пару моих колец / Носи, бледнолика! — и накликала / Теневого венца»; в конце же текста говорится: «Сон — свят. / Все — спят. / Венец — снят», где снятие «венца» позволительно истолковать как снятие наказания, как своего рода отпущение.

Из предложенных наблюдений ясно, что «сон» здесь не противоречит обычным представлениям о сне как отключении от внешнего мира. Странно именно только то, что «сон» вызван тут его собственной противоположностью — бессонницей.

2.6.2. Чтобы решить создавшееся противоречие, необходимо вернуться к эволюции «Я» во всем цикле. Говоря наиболее абстрактно, сюжет цикла сводится к преобразению «Я», по ходу которого «Я» претерпевает раздвоение на телесную ипостась и душевную, становясь в последнем тексте психеей («ласточкой») — см. 2.1.1. Из телесных компонентов «Я» сохраняются лишь «губы» и «руки», но тоже в ином варианте: как соответствия «души». Попутно меняется и их словесное оформление: «губы → уста» (см. 2.2.2), «руки → длань» (см. 2.2.3), «глаза → зрачок» (см. 2.2.4). Аналогично меняется и внешний мир: «свет»



превращается в «черное солнце» и «крик» (см. 2.3.1.); «звук» — в звук беззвучный (см. 2.3.1); «ветер» проникает вовнутрь «Я» и становится эквивалентом космического дыхания, а также праветром в «длани» «ночи» (см. 2.4.1); «ключи» — в «море» с двойным смыслом творящего начала и смерти, а в результате — бессмертия (см. 2.4.2); связи с «другими» устраняются, но устанавливаются на более глубоком уровне изначального единства душ (см. 2.4.2).

Теперь легко заметить, что все прослеженные элементы резко меняют свой ранг в сторону изначальных космогонических праэлементов. Этому переходу и смене ранга способствует не что иное, как «сон», «усыпление» «Я», но не всей «Я», а лишь ее обычной, бытовой ипостаси. Усыпляется все то, что связано с привычным, эмпирическим восприятием мира, а взамен обостряется внутреннее видение. Таким образом, под бессонницей подразумевается тут активность внутренне-го, душевного плана «Я» (и, может быть, человеческого бытия вообще).

Как видно, в основе цикла покоится двойственная концепция человека и его связи с миром: ему присущи две ипостаси и два рода связи. Плоть и поверхностный контакт с окружением; «душа» и внутренние органы связи с миром, но тоже на его глубинном уровне. Переход на уровень глубинный требует отказа и отчуждения от уровня внешнего, плотского (и обыденного). Такому отчуждению в данном цикле присваивается категория «сна» или «усыпления». Погружению же на глубинный уровень и глубинный контакт с сутью мироздания присваивается категория «бессонница». В итоге становится совершенно понятным, что «усыпление» «Я» Бессонницей есть отключение «Я» от поверхностного, обычного уровня (усыплению подлежит, фигурально выражаясь, лишь тело)<sup>1</sup>. Отмеченное выше противоречие между характером бессонницы и ее действиями («усыплением») снимается весьма просто (см. 2.6.1).

2.6.3. В свете сказанного не сложно заметить, что во всем цикле присутствуют две разных категории, выраженные омонимом «сон», «спать» и т.д. Первую разновидность мы уже оговорили (см. 2.6.2).

---

<sup>1</sup> О двойственном понимании структуры человека лучше всего свидетельствует у Цветаевой ее стихотворение «На заре...» (1922. С. 192): «На заре — наимедленнейшая кровь, / На заре — наиявственнейшая тишь. / Дух от плоти косной берет развод, / Птица клетке костной дает развод, / Око зрит — невидимейшую даль, / Сердце зрит — невидимейшую связь... / Ухо пьет — неслыханнейшую молвь ... / Над разбитым Игорем плачет Див».



Вторая же подразумевает «усыпленное состояние» внутреннего, глубинного уровня. Когда в тексте IX говорится, например, «— Не спи! крепись! говорю добром! / А то — вечный сон! а то — вечный дом!», то эти слова следует понимать как предостережение перед усыплением именно глубинных, внутренних форм связей с миром, а «вечный сон» — как выключенность из мира (хотя физически можно и не спать, но внутренне находиться в вечном сне). Этот второй смысл «сна» явно отрицается лирическим субъектом цикла — «Я». Для «Я» приемлем лишь «сон» поверхностного уровня. Аналогично и отношение к бессоннице: физическая бессонница являет собой отрицаемую категорию, взамен же постулируется бессонница глубинного уровня<sup>1</sup>. Зная это, теперь легко преодолеть и все остальные кажущиеся противоречия цикла, а также проделать некоторую корректуру всех вышеизложенных наблюдений.

\*\*\*

3.0. Как показал семантический анализ цикла, стихи, вошедшие в него, создают одно когерентное целое. Тексты цикла расположены в такой последовательности, что попадающие в них смысловые элементы тоже выстраиваются в строгую последовательность: возобновляя смысл предыдущих текстов, они один из его аспектов усиливают, а другой постепенно теряют.

Кроме такой шкалярной или парадигматической когерентности здесь также наблюдается и когерентность структурного типа: смысловые элементы взаимосвязаны и сохраняют эту взаимосвязанность на всем протяжении цикла. Более того: смысловые элементы, подлежащие в цикле той или иной эволюции, создают строго параллельные ряды, хотя на поверхностном уровне наблюдаемые изменения не всегда происходят в пределах одного и того же текста. Смена ранга отдельных компонентов мира не всегда происходит одновременно (ср: «тело» и «губы» в тексте IV, но «руки» и «глаза» лишь в тексте VIII). Думается, что эта неодновременность и создает впечатление синтагма-

<sup>1</sup> Предельно четко все эти оттенки «сна» и «бессонницы» даны в стихотворении «Восхищенной и восхищённой...» (1920. С. 161–162); «Восхищенной и восхищённой, / Сны видящей среди бела дня, / Все спящей видели меня, / Никто меня не видел сонной. / И оттого, что целый день, / Сны преплывают пред глазами / Уж ночью мне ложиться — лень. / И вот, тоскующая тень, / Стою над спящими друзьями».



тической несвязности фабульного уровня цикла (см. 2.0). Впечатление несвязности возникает еще и за счет нашего незнания «языка», на котором данный цикл написан. Проникнув же в семантику, влагаемую в употребленные в отдельных текстах компоненты языка и мира, мы без труда обнаружим, что и на этом — фабульном — уровне возникает довольно строгая последовательность, а тем самым — и связность. Но это уже связность вторичного порядка, базирующая на семантической и структурной когерентности.

Статья печатается с авторского согласия по изданию: *Faryno J.* «Бессонница» Марины Цветаевой: (Опыт анализа цикла) // *Zbornik za Slavistiku* 15. Novi Sad: Matica Srpska, 1978. С. 117 – 148.



**ОБЗОРЫ,  
РЕЦЕНЗИИ**

Сегодня «Русский диктант» следует считать неотъемлемым компонентом научно-образовательного сотрудничества БФУ им. У. Канта и партнерских вузов в Республике Польша. Победители диктанта имеют прекрасную возможность приехать в Калининград, познакомиться с организацией учебного процесса в нашем университете, найти новых друзей среди его студентов, погрузиться в неформальное общение в международном молодежном лагере «Балтийский Артек».

И. Лукьяненко, О. Вертинская

Studia Baltica собрала свыше 40 студентов из России, Литвы, Латвии, Эстонии, Польши и Германии. <...> «Мы прилагаем усилия, чтобы наш университет стал базой исследований стран региона Балтийского моря. Калининград остается в центре политических дискуссий, здесь мы формируем общую ценностную и теоретико-методологическую базу для обсуждения наших актуальных проблем», — заявил на открытии школы ректор БФУ им. У. Канта А. П. Клемешев.

В. Балобаев

Последние два десятилетия сопровождалось глубокими политическими трансформациями в ряде стран Балтийского региона... Спустя 20 лет после начала преобразований ведущие российские и зарубежные специалисты собрались в самом западном регионе России, чтобы подвести промежуточные итоги формирования «новых политических элит» и обсудить перспективы развития этой области научных исследований в Балтийском регионе.

В. Сутырин

...я встречала русских женщин, которые на протяжении всей жизни в Польше приносили в свое окружение богатство российской истории и культуры... Ведь для них быть русскими всегда означало: хотеть быть русскими.

О. Красецкая