

Научная статья

УДК 821. 161.1

DOI 10.25205/2713-3133-2023-1-69-83

**Самозванцы в снегах:
образ Марины Мнишек в книге стихов Марины Цветаевой
«Ремесло»**

Светлана Юрьевна Корниенко

Новосибирский государственный педагогический университет
Новосибирск, Россия

sve-kornienko@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1256-683X>

Аннотация

Статья посвящена образу Марины Мнишек в книге стихов Марины Цветаевой «Ремесло» (1923). Образы самозванцев отражены в двух циклах, входящих в эту книгу, – «Марина» (1921) и «Сугробы» (1922). В цикле «Марина» поэт возвращается к событиям Смуты, уже освоенным в ее лирике 1916 г. Решение этого исторического сюжета становится агональным не только по отношению к историографической традиции, но и апологии этих героев в собственных ранних стихотворениях. В цикле 1921 г. представлена альтернативная история, в которой появляется другая Марина – поэт, удачливая соперница за сердце Самозванца. Генеалогическое исследование поэтических образов раскрывает ряд источников: Д. Мордовцев, А. Белый, сборник Кириши Данилова и пр. Отсылки к былинному сюжету (песням «Гришка-Расстрига» и «Три года Добрынюшка стольничал...») проясняются благодаря обращению к цветаевским пометам в черновой тетради 1922 г. (РГАЛИ). Отсылки к самозваному сюжету в цикле «Сугробы» проявляются при обращении к творческой лаборатории Цветаевой – ее записным книжкам, черновым и беловым тетрадям. В книге стихов «Ремесло» Цветаева неоднократно использует изобретенный в цикле «Марина» неологизм «Лжемарина», однако если цикл 1921 г. наполнен исторической конкретикой, то в цикле «Сугробы» (1922) поэт отказывается от конкретных образов в пользу чистой абстракции. Образ «Лжемарины» – в историческом и абстрактном письме – имеет пересечения: обилие орнитологических метафор, волшебство и химеричность образа, обнаженность и готовность к перерождению. Внутри поэтической книги (здесь Цветаева повторяет движение этого же сюжета в книге стихов «Версты. Вып. 1») образ теряет историчность, двигаясь в сторону абстрактного письма. «Лжемарина» в цикле «Сугробы» уже не историческая самозванка, а комплекс цветаевских метапоэтических принципов: отказ от имени, сущности и даже человеческой природы в пользу бесконечности перерождений в чужих именах и телах. Обращение к записным книжкам и черновым тетрадям позволяет увидеть динамику поэтического образа: движение от простого к сложному, от конкретного к абстрактному, от исторического факта к поэтическому образу.

© Иванов И. И., 2023

eISSN 2713-3133
Сюжетология и сюжетология. 2023. № 1. С. 69–83
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2023, no. 1, pp. 69–83

К 100-летию со дня рождения Юрия Николаевича Чумакова

Ключевые слова

Марина Цветаева, самозванный сюжет, метафоры творчества, черновые тетради, генетическое досье

Благодарности

Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ № 20-012-00220А «Марина Цветаева. Творческие тетради. Т. III. Подготовка к публикации»

Для цитирования

Корниенко С. Ю. Самозванцы в снегах: образ Марины Мнишек в книге стихов Марины Цветаевой «Ремесло» // Сюжетология и сюжетография. 2023. № 1. С. 69–83. DOI 10.25205/2713-3133-2023-1-69-83

**Pretenders in the Snow:
The Image of Marina Mnishek in the Book of Poems
by Marina Tsvetaeva “Craft”**

Svetlana Yu. Kornienko

Novosibirsk State Pedagogical University
Novosibirsk, Russian Federation

sve-kornienko@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1256-683X>

Abstract

The article is devoted to the image of Marina Mnishek in the book of poems by Marina Tsvetaeva “Craft” (1923). The images of the impostors will be reflected in the two cycles included in this book – “Marina” (1921) and “Snowdrifts” (1922). In the Marina cycle, the poet returns to the events of the Time of Troubles, already mastered in her lyrics of 1916. The solution to this historical plot becomes agonistic not only in relation to the historiographic tradition, but also the apology of these heroes in his own early poems. In the cycle of 1921, an alternative history is presented, in which another Marina appears – a poet, a successful rival for the Pretender’s heart. A genealogical study of poetic images reveals a number of sources: D. Mordovtsev, A. Bely, the collection of Kirsha Danilov, etc. References to the epic plot (the songs “Grishka-Rastriga” and “Three years Dobrynushka was so sleepy...”) are clarified by referring to Tsvetaeva’s marks in the draft notebooks 1922 (RGALI). References to the self-proclaimed plot in the Snowdrifts cycle appear when referring to Tsvetaeva’s creative laboratory – her notebooks, draft and white notebooks. In the book of poems “Craft” Tsvetaeva repeatedly uses the neologism “False Marina” invented in the cycle “Marina”, however, if the cycle of 1921 is filled with historical specifics, then in the cycle “Snowdrifts” (1922) the poet turns away from concrete images in favor of pure abstraction. The image of the “False Marine” – In historical and abstract writing – has intersections: an abundance of ornithological metaphors, the magic and chimerical nature of the image, nakedness and readiness for rebirth. Inside the poetic book (here Tsvetaeva repeats the movement of the same plot in the book of poems “Milestones. Issue 1”) the image loses its historicity, moving towards abstract writing. “False Marina” in the “Snowdrifts” cycle is no longer a historical impostor, but a complex of Tsvetaev’s metapoetic principles: the rejection of the name, essence, and even human nature in favor of the infinity of rebirth in other people’s names and bodies. Turning to notebooks and draft notebooks allows us to see the dynamics of the poetic image: the movement from simple to complex, from concrete to abstract, from historical fact to poetic image.

Keywords

Marina Tsvetaeva, self-proclaimed plot, creative metaphors, draft notebooks, genetic dossier

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2023. № 1

Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2023, no. 1

Acknowledgments

The work was supported by the RFBR grant no. 20-012-00220 A “Marina Tsvetaeva. Creative notebooks. T. III. Preparation for publication”

For citation

Kornienko S. Yu. Pretenders in the Snow: The Image of Marina Mnishek in the Book of Poems by Marina Tsvetaeva “Craft”. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2023, no. 1, pp. 69–83. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2023-1-69-83

– Я не знаю историю, –
– но НАРОД тоже не знает
– истории

Марина Цветаева¹

В 1921 г. Цветаева оставит запись с явным метапоэтическим драйвом, столь важную, что в дальнейшем она будет перенесена в сводные тетради, представляющие концентрическую выжимку самого важного из многочисленных тетрадей и записных книжек. В ней впервые образ Марины Мнишек, знаменитой польской авантюристки, уже освоенный в лирике 1916 г., подвергается аналитическому осмыслению – поэтической авторизации (перечитыванию / переписыванию), что вполне соответствует поэтическим стратегиям Цветаевой, из которых происходит конвертация чужой жизни в собственную поэму:

О Марине:

Еще вопрос: чего искала Марина Мнишек? (в честь которой я названа).

Власти несомненно, но – какой? Законной или незаконной?

Если первой – она героиня по недоразумению, недостойна своей сказочной судьбы. Проще бы ей родиться какой-нибудь кронпринцессой или боярышней и просто выйти за какого-нибудь русского царя.

С грустью думаю, что искала она первой, но если бы я писала...

(– то написала бы себя, т. е. не авантюристку, не честолюбиву и не любовницу: себя – любящую и себя – мать. А скорее всего: себя – поэта.) (Цветаева, 1997, с. 130).

В большинстве исследований, посвященных польской теме и образу Марины Мнишек в поэзии Цветаевой (М. Мейкин [1997], И. Шевеленко [2002], И. Рудик [2014], Ян Орловский² и др.), отмечается контристоричность и даже антиисторичность ее эстетической позиции, что, безусловно, легко объясняется приоритетом художественных задач и выбранной ею лирической формой высказывания. Известная исследовательница творчества Цветаевой И. Шевеленко указывает, что «...узнаваемый исторический сюжет – история Лжедмитрия и Марины Мнишек – используется Цветаевой вовсе не для исторических ассоциаций. В истории ее интересует то, что можно деисторизовать, универсализировать: характеры героев. Разумеется, прежде чем стать интересными автору, характеры эти “доводятся”

¹ РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 2. Ед. хр. 6. Л. 8 об. Маргиналия на полях черновой тетради.

² См.: Орловский Я. Польский миф в поэтическом мире М. Цветаевой. URL: <https://www.chitalnya.ru/work/1642703/?ysclid=laoyu1tgxe449142335> (дата обращения 10.10.2022).

до эпической очерченности...» [Шевеленко, 2002, с. 115–116]. Идея Шевеленко нам представляется продуктивной. Марина Мнишек и исторические штудии, связанные с ней, становятся для Цветаевой еще одним способом произвести высказывание о себе как художнике, о принципах своего письма и в целом о природе поэзии, что вполне вписывается в общую логику модернистского метапоэзиса.

В лирике 1916 г. образ Марины Мнишек представлен во многом как alter ego (реализованная в «другом» возможность поэтического «я») самой Марины Цветаевой, как персонифицированное воплощение в далекой истории принципов ее личности. Умиравшие и возрождающиеся благодаря креативной энергии Марины самозванцы, включая самого последнего – во чреве, очевидно корреспондируют к представлению о магической возможности поэта, в отличие от простого смертного *до-* и *пере-*воплотиться в множестве сконструированных им же самим телатекстах. От Самозванца и его облика в исторических трактатах и литературных текстах цветаевская героиня наследует флюидность, представая перед читателем книги стихов «Версты. Вып. 1» то иноземной захватчицей, воплощением цезаристского (бонапартистского) идеала, то природной русской царицей, возникающей из замеса русской жизни. Волнующий Цветаеву мифологический образ Амазонки в этом сюжете существенно авторизуется: от образа девы-воительницы (богини-девственницы Дианы, польско-русской Иоанны Д'Арк) происходит сдвиг к матери-воительнице, жене всех Самозванцев, к тому же несущей во чреве еще одного (Ворёнка). Цветаевская знаменитая «безмерность», формирующая широкую амплитуду возможностей поэтического образа, позволяет точно вместить свою невероятную героиню в рамки сематических полюсов «органичность» и «инородность».

Другим качеством цветаевских самозванцев – и его, и ее – становится бинарность по оборотническому типу (оба героя способны к перерождению и содержат «запасную» сущность внутри). Если в фольклорной версии внутри героя спит зверь, то все цветаевские самозванцы несут внутри другого человека: у Самозванца этой внутренней (спящей и регулярно пробуждающейся персоной) становится подлинный царь (стихотворение «Марина»), у Марины – наследник Ворёнок (стихотворение «По дорогам, от мороза звонким...»). В поэтическом мире сборника «Версты. Вып. 1» наблюдается движение от исторической конкретики к абстрактному письму, растворению принципов самозванства в метапоэтических метафорах (самозванство становится универсальным свойством поэта и поэзии).

Второй подступ к поэтической рефлексии образа Марины Мнишек придется на сборник «Ремесло» (1923), в который войдут стихотворения 1921 – весны 1922 г. В письме критику А. Бахраху Марина Цветаева раскроет метапоэтический характер своего замысла:

– А что за «Ремесло»? Песенное, конечно. Смысл, забота и радость моих дней.
Есть у К. Павловой изумительная формула:

«О ты, чего и святотатство
Коснуться в храме не могло –
Моя напасть, мое богатство,
Мое святое ремесло!»

Эпиграф этот умолчала, не желая, согласно своей привычке, ничего *облегчать* читателю, *чтя* читателя (9-го нов<ого> июня 1923 г.) (Цветаева, 2012, с. 567).

Наиболее рельефно образы самозванцев отразятся в двух цветаевских циклах, входящих в эту поэтическую книгу, – «Марина» (1921) и «Сугробы» (1922). В цикле «Марина» Цветаева опять неожиданно возвращается к историческим реалиям эпохи Смуты, при этом решение ею самозваного сюжета становится предельно агональным не только по отношению к исторической Марине Мнишек, но и апологии этих образов («мятежников милых») в собственных стихотворениях предреволюционного 1916 г. В первом стихотворении «Быть голубкой его орлиной!..» представлена абсолютно альтернативная история, в которой появляется *другая* Марина – поэт, обладатель магического поэтического слова-действия (Логоса), носитель универсальных поэтических свойств, достойная и более удачливая соперница самборской авантюристки:

Быть голубкой его орлиной!
Больше матери быть, – Мариной!
Вестовым – часовым – гонцом –

Знаменосцем – льстецом придворным!
Серафимом и псом дозорным
Охранять беспокойный сон
(Цветаева, 1990, т. 2, с. 101–102)³.

Оксюморонный образ «орлиной голубки» имеет сложную поэтическую генеалогию. Голубь, обращающийся в ястреба, появляется в важном для Цветаевой романе А. Белого «Серебряный голубь» (мистериальный сон Дарьяльского)⁴, однако в отличие от Белого, актуализировавшего в этом образе единство «жертвы» и «жертвователя», для Цветаевой важна не «хищность», а «сила и «царственность» орлиного образа. В поэтическом космосе Цветаевой этот образный комплекс, очевидно – на эмблематическом уровне – демонстрирующий как амплитуду возможностей героини, так и свойственную ей бинарность, появляется в ее поэме-сказке «Царь-Девушка» (1920) в качестве символических атрибутов героини:

На плече на правом – голубь,
На плече на левом – кречет.
У ее подножья нянька
Ей сапожки начищает
(Цветаева, 1994, с. 21).

В книге стихов «Лебединый стан» на уровне очевидных символических параллелей (сема – невинная жертва) Цветаева сближает «царскосельского ягненка Алексия» с «голубем углицким – Димитрием», отводя от каждого «отцовский грех» («За Отрока – за Голубя – за Сына...», 1917). Исторические рифмы между современными событиями и Смутой будут волновать Цветаеву весь бурный рево-

³ Здесь и далее стихотворения, входящие в сборник «Ремесло», приводятся по этому изданию.

⁴ См. превращение голубя в ястреба в романе А. Белого «Серебряный голубь»:

«Гуль-гуль-гуль», – подзывает Петр голубка; крошит французскую перед птицей булку, а голубок-то бросается к нему на грудь; коготками рвет на нем рубашку, клювом вонзается в его грудь, и грудь будто белый расклеивается студень, и пурпуровая проливается кровь; смотрит Петр – головка-то не голубиная вовсе – ястребиная (Белый, 1988, с. 232).

люционный год. Так, в записной книжке этого же года появится симптоматичная запись, в которой наблюдается неожиданное принятие пушкинско-карамзинской генеалогии первого Самозванца:

Род Романовых зажат между двумя Григориями. Между падением первого и падением второго – вся его история. Тождество имен. Сходство – лучше не выдумайшь – фамилий. Некая причастность обоих к духовенству. (Один – чернец, другой – старец). И одинаковый конец (полет из окна, полет с моста.) И любопытно, что сходство – чисто внешнее. Причуда истории (Цветаева, 2000, т. 1, с. 159).

А в микроцикле «Москве» (1917) будет радикально изменена и аксиология поэтического образа: Самозванец будет представлен как «Гришка-вор».

В стихотворении «Быть голубкой его орлиной!..» Цветаева радикализирует сентиментально-идиллическое «любовное братство-сестринство», проявленное еще в самозваном сюжете образца 1916 г., – через гендерную трансгрессию ее героиня андрогинизируется, решительно выходя за границы физического пола ⁵:

Черным вихрем летя беззвучным,
Не подругою быть – сподручным!
Не единою быть – вторым!

Близнецом – двойником – крестовым
Стройным братом, огнем костровым,
Ятаганом его кривым
(с. 102).

В 1921 г. Цветаева по-новому расставляет акценты в волнующем ее лирическом сюжете любовного родства: теперь идеальное любовное родство можно обрести на путях платонической любви, через самовозрастание и окрыление Эроса, что, очевидно, является своеобразным флешбэком младосимволизма, разработавшего этого образ на излете 1900-х гг. («Снежная маска» (1907) А. Блока, стихотворения ⁶ и роман «Крылья» (1906) М. Кузмина и пр.). Еще в 1917 г. Цветаева, читающая знаменитую книгу В. Розанова «Люди лунного света», оставляет запись в своей записной книжке:

У Розанова есть книга Люди лунного света. Только он берет ее как пол, а я беру как дух. – Она идет под знаком Дианы (Цветаева, 2000, т. 1, с. 190).

Мифопоэтический образ Девы-Воительницы (Амазонка, Царь-Девница, Иоанна д'Арк и пр.), осваиваемый Цветаевой в лирических исканиях 1920-х гг., позволяет совершить решительный гендерный сдвиг – от выраженно феминной Марины Мнишек образца 1916 г. в сторону универсальной андрогинности лирического «я», разрывающего связь со знаменитой соименницей ⁷.

⁵ См. симптоматичную запись этого периода:

Я, кажется, всех мужчин превращаю в женщин. Хоть бы какой-нибудь один меня – назад – в свой <сверху: мой> пол (Цветаева, 1997а, с. 36).

⁶ В 1921 г. Цветаева напишет письмо М. Кузмину, к которому будет приложено посвященное ему стихотворение «Два зарева! – нет зеркала!..», свидетельствующее об усвоении ею многих кузминских образов.

⁷ В лирических драмах 1919 г. Цветаева делает закономерный следующий шаг – в сторону принципиального выхода за границы физического тела, в том числе за счет усиления

В многочисленных исторических источниках предельно публичная гибель первого Самозванца (приход толпы в царские палаты, прыжок из окна, глумление над телом и пр.) противопоставлена невероятному спасению польской авантюристки (спрятавшейся под юбку гофмейстерины / упорхнувшей сорокой). В стихотворении «Быть голубкой его орлиной!..» Цветаева радикально переписывает этот исторический сюжет, альтернативная Марина бесконечно любит Самозванца (во всех литературных источниках, начиная с Ф. Шиллера и А. Пушкина, самозабвенно влюблен только Самозванец) и проявляет жертвенность во имя своей любви⁸.

Сравним финал истории в цветаевском стихотворении и в романе Д. Мордовцева «Лжедмитрий»:

Гул кремлевских гостей незваных.
Если имя твое – Басманов,
Отстранись. – Уступи любви!

Распахнула платок нагрудный.
– Руки настезь! – Что в день свой судный
Не в басмановой встал крови
(с. 102).

Толпа ломилась бешено, дико. Алебардчики не выдержали и подались назад.
Раздались выстрелы...

– Государь, спасайся! – кричит верный Басманов. – Я умру за тебя!

<...>

Царь выхватил алебарду у Вильгельма Шварцгофа и, показавшись в наружных дверях, закричал к толпе резко, отчетливо:

– Я вам не Борис!

Толпа прикипела на месте. Да, это царский голос, страшный, как погребальный звон, резкий, как свист секиры палача. Ни с места – замерли, закоченели, на зверей напал страх... <...>

Но Басманов испортил все дело. Он вздумал защищать того, чей голос заставлял зверей трепетать. Он бросился вперед, заслонил собой того, кто ужас наводил на толпу (Мордовцев, 1996, с. 232–233).

гендерной флюидности и бинарности. Андрогинизация поэтического идеала воплотится в образе «лунного мальчика» (Анри – Генриетты) в пьесе «Приключение», в «платоновой родной половине» цветаевского Казановы, а также в близнечно-андрогинной паре «Господина в плаще» и «Дамы в плаще» в пьесе «Метель». Именно в пьесах Цветаева поэтически вернется к волнующему ее вопросу – сообразности имени и сущности, актуальному и в самозваном контексте: «Все в мире только имена / Кто скажет: месяц, кто: луна... / Анри – сегодня, завтра – Генриетта» (Цветаева, 1997б, т. 3, кн. 1, с. 127).

⁸ В первой сводной тетради на полях записей о Марине Мнишек (размышлений о мотивировке героини – законности / незаконности ее притязаний на власть, 1921 г.) Цветаева оставит маргиналию 1932 г.:

И возвращаясь к себе с улыбкой: стремись я только к законной власти – ищи я только приключений – держи я в глазах только ополячение Руси – непременно – волею судеб (т. е. всей себя) я бы кого-нибудь из трех самозванцев полюбила. А м. б. и всех троих (Цветаева, 1997а, с. 27).

Петр Басманов – сын знаменитого опричника Федора Басманова (с легкой руки современников получившего репутацию «царева любовника»⁹), упоминается во множестве исторических и литературных источников, но, кроме двух произведений, исключительно как второстепенный персонаж. Путь героя к решению об уходе в стан Самозванца – важная сюжетная линия в пушкинском «Борисе Годунове», раскрывающая психологию изменника. Ключевую роль «молодой Басманов» играет и в романе Д. Мордовцева, невольно становясь причиной гибели Самозванца. Сюжетная возможность усмирения зооморфно-хтонической толпы окриком царского голоса, которой невольно помешал «верный Басманов», неожиданно проявляет в Самозванце подлинную царскую сущность (покорение зверей – важный компонент цезаризма / царской мифологии), где царь становится репрезентацией божества / вариант – идеального первого человека (иконография Адама). В модернистской поэтической культуре этот сюжет (укрошение магической силой голоса – природных стихий, животных и птиц) проявляется в орфической мифологии – от странствия с аргонавтами до трагической гибели и посмертного плавания головы и лиры, актуальной для лирики Цветаевой этого периода. В такой метапоэтической логике женщина-поэт, носитель магического слова, оказывается эффективнее воина Басманова, что, впрочем, не спасает ее, как и мифологического Орфея, от страшной гибели (в мифологическом / историческом сюжете – растерзания неистовыми вакханками / обезумевшей толпой).

Во втором стихотворении цикла «Марина» («Трем Самозванцам жена...») агональность цветаевского лирического голоса по отношению к «Мнишека надменного дочери» усиливается через открытие поэтом художественных возможностей полемически-монологической формы – поэтического суда, которая в дальнейшем будет широко использоваться в ее лирике 1923 г. («Эвридика – Орфею», «Офелия – Гамлету»). В случае стихотворений 1923 г. Цветаева, используя гендерное преимущество женщины-лирика, формирует альтернативный нарратив и придает субъектность изначально безгласному женскому персонажу (жертве), бросая вызов каноническим прочтениям и ключевому герою: ожидаемо Гамлету – за женоненавистничество («Девственник! Женоненавистник! Вздорную / Нежить предпочедший...»), и, неожиданно, бесконечно любимому Орфею – за «превышение

⁹ М. Мейкин, комментируя цикл «Марина», отмечает эклектичность в качестве основного принципа усвоения Цветаевой исторических и литературных источников. Сама Цветаева указывала в пометке на экземпляре «Ремесла», переданного А. Штейгеру, балладу А. К. Толстого «Василий Шибанов», где появлялся эффектный образ опричника Басманова, любовника царя Иоанна: «И тут же, гордясь своею красой, / С девичьей улыбкой, с змеиной душой, / Любимец звонит Иоаннов, Отверженный Богом Басманов». Цветаева предполагала, что Басманов в ее стихотворении совсем не тот, что эффектно появляется в балладе Толстого, и всё же вписывала этот образ в контекст своего цикла «Марина» (см. подробнее: [Мейкин, 1997, с. 153]). В балладе «Василий Шибанов» этот герой, появившийся в галерее царских опричников, полностью оформлен в парадигме «отвратительного»: гендерный сдвиг («девичья улыбка») вкупе со «змеиностью» и «отверженностью Богом» явно ведет толстовского героя в противоположном направлении – в пучину греха, а не в мир духовных эмпирий и преодоления физического пола. Однако в цветаевском поэтическом решении отблеск репутации отца ложится на поэтическое представление его сына (у Мордовцева «верного Басманова»), чья кровь может осквернить любимого ею Самозванца и повлиять на окончательное воскрешение в Судный день.

полномочий» (опыт возвращения к жизни и, следовательно, нового умирания). В стихотворении «Трем Самозванцам жена...» (1921) Цветаева подвергает обструкции не столько общекультурный консенсус, сложившийся вокруг этого исторического персонажа, сколько собственную апологию этой героини в лирике 1916 г., неожиданно акцентируя в этом поэтическом образе доселе спящую сему «коварство». Исследователь М. Мейкин, подробно анализирувавший цикл «Марина», остроумно отмечает явную непоследовательность и даже парадоксальность цветаевской лирической героини: «Это непостоянство при самоопределении – с точки зрения истории и пола – резко контрастирует с последовательно “фактографическим” портретом Марины Мнишек во втором стихотворении цикла, “Трем Самозванцам жена...” Первая же строка, без обиняков объявляющая героиню супругой сразу трех Самозванцев – одного за другим, не соотносится с высказанным в предыдущем стихотворении желанием автора быть Мариной Мнишек и заодно разделить судьбу Лжедмитрия I» [Мейкин, 1997, с. 156]. Добавим к наблюдениям американского филолога, что в первой сводной тетради на полях записей о Марине Мнишек (размышлений о мотивировке героини – законности / незаконности ее притязаний на власть, 1921 г.) Цветаева оставит маргиналию 1932 г.: «И возвращаясь к себе с улыбкой: стремись я только к законной власти – ищи я только приключений – держи я в глазах только опоясание Руси – непременно – волею судеб (т. е. всей себя) я бы кого-нибудь из трех самозванцев полюбила. А м. б. и всех троих» (Цветаева, 1997а, с. 27), – в которой уже не лирическая героиня, а автор демонстрирует потенциал – причем одновременно и верности, и коварства.

В черновой тетради 1922 г., где Цветаева продолжает разрабатывать этот поэтический сюжет, появляется любопытная запись: «КОВАРСТВО всех былин<ных> Марин»¹⁰, позволяющая точно верифицировать один из важных для нее источников. В известном сборнике народных песен и былин Кириши Данилова, следы чтения которого обнаружились еще в ее книге стихов «Версты. Вып. 1», имя Марина появляется дважды: кроме песни «Гришка-Расстрига» с образом Маринки-сороки, упорхнувшей из царских палат и избежавшей таким образом народной расправы, стоит назвать песню «Три года Добрынюшка стольничал...» (Древние российские стихотворения..., 1977, с. 42–47, 247), где появляется прельстившая «еретница – блядь – безбожница» Марина Игнатьевна, обладающая универсальной магической способностью всё превращать во всё (себя – в касаточку, Добрыню Никитича – в тура), подвергшая былинного богатыря плену / любовному шантажу и понесшая за это страшную расплату. Отдельно этот былинный сюжет будет поэтически представлен в стихотворении «Бог, внемли рабе послушной...» (1920): «Очи застит красной тучей, / От крови сильно-могучей / Пленного богатыря» (Цветаева, 1990, т. 5, с. 365), а также в комплексе текстов разной природы, обращенных к коммунисту Борису Бессарабову (сближение богатырского и разбойничьего сюжета можно наблюдать в стихотворении «Большевик», 1921, где «российский Румянец-Богатырь» становится обладателем оксюморонной «широкой доброты разбойной» (Цветаева, 1990, т. 2, с. 297)).

Еще одним авторским приращением к самозваному сюжету становится появление в финале стихотворения «Трем Самозванцам жена...» эффектного неоло-

¹⁰ РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 2. Ед. хр. 6. Л. 8 об.

гизма «Лжемарина» («Ты – Лжедмитрию смогшая быть Лжемариной!»). Марине Цветаевой важна искомая ею – в том числе через обструкцию героини – формула равновесия, в записной книжке 1920 г. можно увидеть попытки проблематизации в этом ключе: «Марина Мнишек любила именно Самозванцев, а не Царей», – пишет Цветаева, добавляя – «Измена Самозванцу – этого страшней нет» (Цветаева, 2000, т. 2, с. 216–217). Изобретенный образ «Лжемарины» максимально выражает трансгрессивно-флюидную природу цветаевской лирической героини, уводящий из области исторических аналогий в абстрактный мир чистой поэзии.

В другом цикле «Сугробы» (1922), также входящем в книгу стихов «Ремесло», отсылки к самозваному сюжету проясняются исключительно благодаря обращению к творческой лаборатории Цветаевой – ее черновым и беловым тетрадам, в частности к черновой тетради 1922 г. Комплекс поэтических метафор этого цикла максимально выражается через мотивы чародейства, магии, колдовства (весеннее органическое перерождение веществ сближается с цветаевскими формулами поэзии). Самозванный сюжет находит отражение в двух последних стихотворениях цикла: прямая отсылка содержится в стихотворении «Ранне-утреня...» (автореминисцентный образ «Лжемарины», неожиданно возникающий на фоне таяния снегов) и имплицитная, раскрывающаяся только при обращении к черновым и беловым тетрадам, в стихотворении «А сугробы подаются...».

Сравним образ «Лжемарины» в стихотворениях «Ранне-Утреня» (цикл «Сугробы», 1922) и «Трем Самозванцам жена...» (цикл «Марина», 1921)¹¹:

* * *

Берегись, простота светлоруса!
Из-под полоза – птицей урвуся!

Вон за ту вон за даль,
Вон за ту вон за синь,
Вон за ту вон за сквозь,
Грива вкось, крылья врозь.

Эй, хорошие!
Не довелось!
Разворочена,
Простоволоса,

– **Лжемариною**
В сизые гряды! –
Я княгиня твоя
Безоглядна...

(**Не гордыня ли**
Неодоленна твоя,
Неомоленна твоя?
Проваленна твоя!)

Трем Самозванцам жена,
Мнишка надменного дочь,
Ты – гордецу своему
Не родившая сына...

В простоволосости сна
В гулкой оконный пролет
Ты, **гордецу** своему
Не махнувшая следом...

На роковой площади
От оплеух и плевков
Ты, **гордеца** своего
Не покрывшая телом...

В маске дурацкой лежал,
С дудкой кровавой во рту.
– Ты, **гордецу** своему
Не отершая пота...

– Своекорыстная кровь! –
Проклята, проклята будь
Ты – Лжедмитрию смогшая быть **Лжемариной!**

¹¹ Перекликающиеся образы отмечены нами полужирным шрифтом.

В стихотворении «Трем Самозванцам жена...» (1921) из цикла «Марина» аксиологическая оценка поступка упорхнувшей Марины Мнишек прозрачна. Цветаева прямо отсылает к историческому событию (казнь Лжедмитрия представлена в большинстве источников – и у Н. Костомарова, и у Д. Мордовцева, и у Д. Иловайского), поэтически акцентируя эффектные детали – одиночество Самозванца перед разъяренной толпой, отчаянный прыжок в оконный проем, глумление над телом Лжедмитрия (обнаженное тело Самозванца, с надетым шутовским колпаком и вложенной в рот дудкой, несколько дней лежало на мостовой), и извергая, пользуясь поэтической магией, на историческую Марину Мнишек свое проклятие – полный разрыв имени и сущности. Однако в цикле «Сугробы» (1922) Цветаева опять использует собственный неологизм, начисто исключая любую оценочность. В совершенно абстрактной «Лжемарине» максимально отражаются (на органическом / природном уровне – через образ трансформирующегося весеннего снега) рудименты исторических сказаний об исторической Марине, автореминисценции к собственным стихотворениям, а также универсальные поэтические принципы, ранее освоенные через самозванный исторический сюжет. Для стихотворения «Ранне-Утренняя» характерно:

- обилие орнитологических метафор: если в оригинальном сюжете песни «Гришка-Расстрига» Марина упорхнула сорокой, то в стихотворении «Ранне-Утренняя...» птичьими метафорами орнаментируется и персонифицируется образ летящего из-под полозьев саней снега («из-под полоза птицей урвуся»);

- волшебность / химеричность образа: поэтический мир цикла «Сугробы» существует по принципу романтической формулы «всё может превращаться во всё». В образе вылетающего из-под полоза саней снега вдруг видится неясное существо с гривой и крыльями, при этом на уровне цветовых ассоциаций актуализируется мифопоэтический образ Пегаса – ослепительно-белого крылатого коня, возносящего поэтов на Парнас: «грива вкось, крылья врозь». Однако обращение к черновому автографу стихотворения позволяет обнаружить еще одну поэтическую возможность. Цветаева, как это принято в ее творческой лаборатории, записывает в столбик ряд альтернативных определений к будущему образу «сизых гряд»: так в ряду множества цветовых эпитетов («синие», сизые, дымные, синие) неожиданно появляется метафорический эпитет (львиные), скорее отсылающий к другому мифологическому существу – крылатому льву Сан-Марко (на этот образ работает и другой возможный эпитет – «зычные») ¹²;

- обнаженность, здесь – «простоволосость»: «простоволосая» снежная грива в стихотворении «Ранне-Утренняя» совпадает с другой эффектной метафорой – «простоволосостью сна» в цикле «Марина». Эти метафоры восходят как к образу прекрасной полячки в исторических и литературных источниках (распущенные волосы Марины – наряду с обнаженной грудью и разорванным платьем – демонстрируют момент абсолютного отчаяния и готовность к перерождению), так и – менее очевидно – к обнаженному и поруганному телу Лжедмитрия – в момент казни.

В цикле «Сугробы» отказ от исторической конкретики в пользу поэтической абстракции становится очевидным при сравнении белой версии стихотворения с его черновиком. Цветаева принципиально отказывается от польской прописки

¹² РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 2. Ед. хр. 6. Л. 5.

поэтического образа (в формуле «ляшские гряды» поэт подчеркивает эпитет), в результате выбирая цветовой эпитет «сизые», максимально синтезирующий, вбирающий в себя другие возможные варианты («дымность», «синеву», «льди-стость»). Таким образом, в образе «Лжемарины» из цикла «Сугробы» воплощается уже отнюдь не антропоморфный исторический персонаж, а разлитая в весенней природе персонифицированная формула цветаевской поэзии. В качестве иллюстрации наших наблюдений приведем полубеловую версию стихотворения (большинство образных решений войдет в окончательный текст) в параллель с его черновиком:

– Лжемариною [...]–	Лжемариною
В сизые [...] гряды! –	В – ляшские гряды!
Я княгиня твоя	синие
Безоглядна...	грозные
(Не гордыня ли	сизые
Неодоленна твоя?	дымные
Немоленна твоя?	синие
Проваленна твоя!	львиные
	сизые...
[Бита, плевана]	льдист<ые>
По целковому –	сты<лые>
Аль – [...] да на брата?	хилые
Колесована –	зычные ¹⁴
Не распозната! ¹³	

Тот же ход (снятие исторической конкретики через уход в абстрактное письмо) виден в другом стихотворении «А сугробы подаются...», лирический сюжет которого построен вокруг комплекса мотивов, генетически восходящих к цветаевской версии самозванного сюжета: расставания, магии и «ворожбы», любовного «братства – сестринства». В окончательной редакции текста нет ни исторических отсылок, ни конкретных имен. Однако в черновике этого в высшей мере абстрактного стихотворения неожиданно появляются строки с известными историческими персонажами.

растрепал
Той любви – святцы...
–
Как с Мариною Заруцкий
–
Как с Мариною Заруцкий...
Прощай – ¹⁵

В поэтическом тезаурусе Цветаевой это оказывается единичным случаем, когда было прямо названо имя атамана Ивана Заруцкого (в ее поэтической версии –

¹³ РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 2. Ед. хр. 6. Л. 4 об. В последней редакции стихотворения Цветаева оставляет метафорику казни («колесована»), но окончательно убирает «поругание» – стих «Бита, плевана», вычеркнутый еще в черновике, в беловике не восстанавливается.

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 2. Ед. хр. 6. Л. 5.

¹⁵ Там же. Л. 2.

третьего Самозванца). В стихотворении «Кабы нас с тобой да судьба свела...» (1916) нашел отражение головокружительный *trip* самозванцев по Руси, но имена были принципиально сняты. Любопытно, что значимость этого дуэта (Марина + Заруцкий) в стихотворении «А сугробы подаются...» настолько велика, что Цветаева до конца колеблется и переносит эти имена в качестве варианта окончания стихотворения и в беловую тетрадь, проводя эффектную параллель между природным и любовным циклами:

Расколдован, разморожен
Путь, ручьям запродан.
Друг! Ушли мои ворожбы
По крутым сугробам...

Не гляди, что слезы льются: / Как с Мариной – Заруцкий:
Вода – может статься! / – Прощай лях мой братский!¹⁶
Раз сугробы подаются –
Пора расставаться!¹⁷

Цветаевское освоение комплекса исторических сюжетов, связанных с образом прекрасной полячки, подчинено общим законам развития ее художественного мира: движения от простого к сложному, от конкретного к абстрактному, от исторического факта к поэтическому образу. Развиваясь в ее поэтике 1916–1922 гг., апологетический образ гордой Марины сначала решительно трансформируется в «Лжемарину», чтобы в следующем шаге утратить любую историческую конкретику. Движение в сторону абстрактного письма связано с определенными творческими сомнениями (удерживание в качестве варианта Марины с Заруцким в черновых и беловых тетрадях это подчеркивает). Однако «Лжемарина» в цикле «Сугробы» – уже не историческая самозванка, а скорее комплекс метапоэтических принципов: знак необходимости трансформации, тотальной трансгрессии и отказа от имени, сущности и даже человеческой природы в пользу бесконечности поэтических перерождений в чужих именах и телах. Обращение к творческой лаборатории Цветаевой – ее записным книжкам и сводным тетрадям, а также беловым и черновым тетрадям – позволяет собрать генетическое досье ее текстов, увидеть динамику художественного образа.

¹⁶ В этом варианте стихотворения актуализируется момент трансгрессивного перехода – полного физического перерождения (в природном пространстве – аналог изменения агрегатного состояния): героиня предстает не «гордой Мариной», а лихой казачьей царницей (спутницей атамана Заруцкого). Именно в такой логике покинутый Лжедмитрий I становится «ляхом братским», с которым героиня решительно расстается ради нового любовного цикла. Подобное решение образа первого Самозванца Цветаева уже предлагала в стихотворении «Из Польши своей спесивой...» (1917), в котором поперек всех исторических репрезентаций не автопроектная героиня, а – неожиданно – герой становится носителем польского утонченного аристократизма («речи льстивые», «нежности и поклоны», «рука с перстами длинными»). При этом инициировавшая символический обмен героиня теряет все земные приметы: «– А я тебе принесла / Серебряных два крыла» (Цветаева, 1990, т. 2, с. 208).

¹⁷ РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 2. Ед. хр. 4. Л. 59а об.

Список литературы

Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. 312 с.

Орловский Я. Польский миф в поэтическом мире М. Цветаевой. URL: <https://www.chitalnya.ru/work/1642703/?ysclid=laoyu1tgxe449142335> (дата обращения 10.10.2022).

Рудик И. Русская тема в сборнике Марины Цветаевой «Версты. Стихи. Выпуск 1». Tartu: Tartu Ülicoolu Kurjastus, 2014. 166 с.

Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М.: НЛЮ, 2002. 464 с.

Список источников

Белый А. Избранная проза. М.: Сов. Россия, 1988. 464 с.

Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.: Наука, 1977. 487 с.

Мордовцев Д. Л. Лжедмитрий // Мордовцев Д. Л. Собр. соч.: В 14 т. М.: Terra, 1996. Т. 12. С. 7–246.

Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы: В 5 т. / Сост., подгот. текста и примеч. А. Сумеркина. New York: Russica Publishers, 1982.

Цветаева М. И. Поэмы. 1920–1927 / Вступ. ст., сост., подгот. текстов, коммент. Е. Б. Коркиной. СПб.: Абрис, 1994. 384 с.

Цветаева М. И. Неизданное. Сводные тетради / Подгот. текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной и И. Д. Шевеленко. М.: Эллис Лак, 1997а. 640 с.

Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. М.: Terra, 1997б.

Цветаева М. И. Записные книжки: В 2 т. М.: Эллис Лак, 2000.

Цветаева М. И. Письма. 1905–1923. М.: Эллис Лак, 2012. 792 с.

References

Meikin M. Marina Tsvetaeva: poetika usvoeniya [Marina Tsvetaeva: the poetics of assimilation]. Moscow, Dom-muzei Mariny Tsvetaevoy, 1997, 312 p. (in Russ.)

Orlovski J. Pol'skii mif v poeticheskom mire M. Tsvetaevoy [Polish myth in the poetic world of Marina Tsvetaeva]. (in Russ.) URL: <https://www.chitalnya.ru/work/1642703/?ysclid=laoyu1tgxe449142335> (accessed 10.10.2022).

Rudik I. Russkaya tema v sbornike Mariny Tsvetaevoy “Versty. Stikhi. Vypusk 1” [The Russian theme in Marina Tsvetaeva’s collection “Milestones. Poetry. Issue 1”]. Tartu, Tartu Ülicoolu Kurjastus, 2014, 166 p. (in Russ.)

Shevelenko I. D. Literaturnyi put' Tsvetaevoy: Ideologiya – poetika – identichnost' avtora v kontekste epokhi [Literary way' Tsvetaeva: Ideology – poetics – identity' of the author in the context of the era]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002, 464 p. (in Russ.)

Корниенко С. Ю. Образ Марины Мнишек в книге стихов М. Цветаевой «Ремесло»

List of Sources

- Bely A. Izbrannaya proza [Selected prose]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1988, 464 p. (in Russ.)
- Drevnie rossiiskie stikhotvoreniya, sobrannye Kirsheyu Danilovym [Ancient Russian poems collected by Kirshe Danilov]. Moscow, Nauka, 1977, 487 p. (in Russ.)
- Mordovtsev D. L. Lzhedmitrii. In: Mordovtsev D. L. Sobranie sochinenii [Collected works]. In 14 vols. Moscow, Terra, 1996, vol. 12, pp. 7–246. (in Russ.)
- Tsvetaeva M. I. Zapisnye knizhki [Notebooks]. In 2 vols. Moscow, Ellis Lak, 2000. (in Russ.)
- Tsvetaeva M. I. Neizdannoe. Svodnye tetradi [Unreleased. Summary notebooks]. Prep. and comment. by E. B. Korkina and I. D. Shevelko. Moscow, Ellis Lak, 1997, 640 p. (in Russ.)
- Tsvetaeva M. I. Pis'ma. 1905–1923 [Letters. 1905–1923]. Moscow, Ellis Lak, 2012, 792 p. (in Russ.)
- Tsvetaeva M. I. Poemy. 1920–1927 [Poems. 1920–1927]. Prep. and comment. by E. B. Korkina. St. Petersburg, Abris, 1994, 384 p. (in Russ.)
- Tsvetaeva M. I. Sobranie sochinenii [Collected works]. In 7 vols. Moscow, Terra, 1997. (in Russ.)
- Tsvetaeva M. I. Stikhotvoreniya i poemy [Poems and poems]. In 5 vols. New York, Russica Publishers, 1982. (in Russ.)

Информация об авторе

Светлана Юрьевна Корниенко, доктор филологических наук, доцент
SPIN 2160-4775

Information about the Author

Svetlana Yu. Kornienko, Doctor of Sciences (Philology), Associate Professor
SPIN 2160-4775

*Статья поступила в редакцию 10.10.2022;
одобрена после рецензирования 28.11.2022; принята к публикации 28.11.2022
The article was submitted on 10.10.2022;
approved after reviewing on 28.11.2022; accepted for publication on 28.11.2022*