

«Слово странное – старуха...»:
об одной мифологеме в лирике М. Цветаевой

Н. В. Барковская

УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ЕКАТЕРИНБУРГ

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению вопроса о наличии или отсутствии динамики в персональном мифе Цветаевой в соответствии с типологией поэтов, обозначенной самим автором: «поэты с историей» и «поэты без истории». Известно пристрастие Цветаевой к нескольким сквозным мифологемам и сюжетам. Одной из таких мифологем является *ухо-раковина*. Проследив за проявлениями этой мифологемы в разные периоды творчества Цветаевой, можно уточнить логику развития ее персонального мифа.

За исходную точку данного исследования взято раннее стихотворение «Старуха», выделяющееся из общей атмосферы юности, которой проникнут «Вечерний альбом». Вслушиваясь в слово «старуха», Цветаева выявляет его поэтическую «внутреннюю форму»: ухо – раковина. Цветаева не рисует образ старухи (явно противопоставленной «юным бабушкам»), она вслушивается в «угрюмое» звучание самого слова. Образ морской раковины соотносится с лабиринтом-улиткой внутреннего уха человека. Ухо осмыслялось модернистами как «канал сверхкоммуникации». В стихотворении Цветаевой ухо старухи слышит не подземный гул, а шум океана, ушная раковина ассоциируется с раковиной морской. С автомифологией «морского» имени Цветаевой перекликается картина Врубеля «Жемчужина» (1904), где форма раковины напоминает форму уха.

Позднее героиня Цветаевой начнет себя ассоциировать с раковиной – акватическим символом женственности. Образ раковины становится средством самоотождествления цветаевской героини (цикл «Бессонница»,

Барковская Н. В. «Слово странное – старуха...»: об одной мифологеме в лирике М. Цветаевой // Критика и семиотика. 2018. № 1. С. 52–64.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2018. № 1
© Н. В. Барковская, 2018

стихотворения «Наклон», «Раковина»). Однако в более поздних стихах («Куст», «Сад») выражено желание отказаться и от слов, и от слуха-раковины. В цикле «Куст» (1934) снова возникает тема ушной раковины как органа «сверхкоммуникации», жажда того «шума ушного», в котором «всё соединилось». Этот шум становится различимым в моменты между молчаньем и речью, он назван местом рождения «невнятицы наших поэм». Раковина звучит только тогда, когда она пуста, т. е. мертва. В «Поэме воздуха» в главке VII совершается окончательная «потеря тела через ухо». Поэтическая сущность развоплощается, высвобождая дух-звук из тела-букв. Вместе с тем архетипическая схема возрождения через смерть имеет и вполне конкретное соотношение с реальной исторической эпохой, ломающей жизнь поэтов. Обращение к циклу «Надгробие» (1935) позволяет сделать вывод, что после смерти поэт, по мысли Цветаевой, находится и не под землей, и не в надмирной высоте, он продолжает жить в читателях поэзии – не читателях газет, а тех, кто способен в слове-раковине слышать шум океана.

Ключевые слова: мифологема уха / слуха, поэтика Цветаевой, мифологема раковины, концепт СТАРУХА.

УДК 821.161.1-1(Цветаева М.)

DOI 10/25205/2307-1737-2018-1-52-64

Контактная информация: Барковская Нина Владимировна, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры литературы и методики преподавания Уральского государственного педагогического университета (пр. Космонавтов, 26, Екатеринбург, 620017, Россия, n_barkovskaya@list.ru)

Широко известно цветаевское противопоставление поэтов с историей и поэтов без истории. К какому типу отнести саму Марину Цветаеву? В замечательной статье «Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова» М. Л. Гаспаров показывает, как существенно менялся образ лирической героини и, соответственно, параметры поэтического мира [Гаспаров, 1995]. Изменение литературной стратегии Цветаевой в контексте культурных исканий эпохи прослеживает И. Д. Шевеленко [2015]. Вместе с тем исследователи (Е. Фарино, Н. О. Осипова и др.) выявили пристрастие Цветаевой к нескольким сквозным мифологемам и сюжетам. Одной из таких мифологем является *ухо-раковина*. Полагаем, что, проследив за проявлениями этой мифологемы в разные периоды творчества Цветаевой, можно уточнить логику развития её персонального мифа.

Впервые этот образ встречается в раннем стихотворении «Старуха», заметно выделяющемся в «Вечернем альбоме» на фоне светлой атмосферы «рая детского житья» и энергичной юности.

Слово странное – старуха!
Смысл неясен, звук угрюм,

Как для розового уха
Темной раковины шум.

В нем – непонятое всеми,
Кто мгновения экран.
В этом слове дышит время.
В раковине – океан.
<1911–1912>
[Цветаева, 1989, с. 49]

«Угрюмое» слово «старуха» не соотносится с другим обозначением пожилой женщины, более характерным для ранней Цветаевой – «бабушка». Романтические «бабушки» рисуются как *родные* люди, близкие юной героине, угадывающей в их чертах нечто, психологически (и даже портретно) близкое самой себе. «Прабабушки томные», проживавшие «в домиках старой Москвы», под «расписными потолками» и среди высоких зеркал, играли на клавесидах, склоняли кудри над пальцами – это не старухи, а молодые женщины, «прекрасные дамы», для которых зеркала просто необходимы. Поразителен образ «юной бабушки», вальсирующей под звуки Шопена в залах дворца; это она передала внучке «жестокий мятеж» в сердце. Загадка «старухи» иного рода, отнюдь не связанная с перипетиями личной судьбы. И. Л. Савкина, опираясь на труды антропологов, приводит примеры из классической и современной литературы, свидетельствующие о принципиальном различии ипостасей «бабушек» и «старух» – последние всегда имеют в себе нечто колдовское, злое, враждебное [Савкина, 2011, с. 109]. Вместе с тем в роли «первопредка» старуха наделяется вещей мудростью, тайным знанием, иногда спасительным для всего рода. В своей амбивалентности, в пограничном положении между жизнью и смертью, старая (древняя) женщина сродни Матери-земле, силе и рождающей, и убивающей.

Стихотворение «Старуха» построено на антитезах юности и старости, темного и розового, мгновения и вечности, визуального («экран») и акустического («шум»). Героиня, иронически высказываясь в адрес «розовых ушей», идентифицируется с полюсом старости-вечности (в названном слове «*дышит* время» – т. е. время живет, пребывает).

Цветаева не рисует образ старухи, но вслушивается в *слово*, создает его «фонетический» портрет. Впечатление «угрюмого» звука создается преобладанием глухих согласных (*ст, х*) и вокализмом *а-у-а*. Но чем объяснить неясность смысла, ведь словарное значение слова очевидно? Цветаева вслушивается во внутреннюю форму слова «старый». Оно заимствовано из старославянского, где формы «старъ», «старый» восходят к общеславянскому корню *starъ, starъjъ* и далее – к индоевропейской основе *sta-г(о)-*. Единого индоевропейского происхождения также следующие слова: древнескандинавское *storr* (большой), древнеиндийское *sthira* (крепкий, твер-

дый) [ЭСРЯ, 2003]. Впечатление «неясности» смысла возникает из-за мелькания фоновых ассоциаций, порождаемых звуковым составом слова «старуха»: *стараться*, *рух* (огромная мифологическая птица), *рушиться*, *разруха*. Но главный поэтический смысл подчеркнут рифмой: *старуха* – *уха*. Ухо неразрывно связано со слухом, вслушиванием, узнаванием некой зашифрованной («неясной») информации¹. В данном стихотворении тайное знание не сообщается извне, но зарождается из внесловесного шума или гула в самом слове-ухе. Образ морской раковины соотносится с лабиринтом-улиткой внутреннего уха человека: там слышен глухой шум, такой, как в пустой раковине «шумит» океан (на одной из картин Р. Магритта лежащая на пустынном морском берегу гигантская раковина изображена гипертрофированным человеческим ухом, обращенным к зрителю).

В. В. Мароши, прослеживая семиотику уха в литературе Серебряного века, ссылается на Василия Розанова, назвавшего Бетховена «всемирным и вековечным Ухом» [Мароши, 2001]. Исследователь отмечает, что ухо осмыслялось модернистами как «канал сверхкоммуникации». О. А. Ханзен-Лёве пишет об апофатической коммуникации [2016, с. 122]: важность слуха связана с символистской мифологемой Духа музыки.

Е. Фарина напоминает, что маленькая скульптура улитки – варианта лабиринтно-космической спирали раковины – символ кафедры фонетики Санкт-Петербургского университета [Фарино, 2017]. Поэт вслушивается в звуки, может уловить нечеловеческий, т. е. внесловесный гул, беззвучный звук [Фарино, 2004, с. 317–318] и способен сделать «беззвучный звук» «плотью» стихотворения. Польский исследователь подытоживает свои наблюдения над семиотикой звука и тишины в модернизме: «У Ахматовой, Мандельштама, Маяковского, Пастернака или Цветаевой звук соотносится с внутренним “голосом” земного мира и с “голосом-сущностью” “Я” – “поэта”, который “звучит” не сам по себе, а как итог “голосов” мира, как “оформитель” (контактер) чужих голосов. С другой стороны, этот “голос” вещного земного мира локализуется на “подземном уровне”, носит хтонический характер, откуда “Я” – поэт получает черты психопомпа (родственен античному Гермесу или славянскому Велесу-Волосу) с разнообразными частными вариациями. Далее, поэзия XX века воскрешает или активизирует древние мифологические представления о голосе (и звуке вообще) как о мировой лестнице, соединяющей низ (подземное царство) и верх (небесное царство)» [Фарино, 2004, с. 319–320]. Напомним, что в 1921 г. Гумилев организовал студию для молодых поэтов, назвав её «Звучащая раковина». В стихотворении Цветаевой старуха лишена телесных примет, её не притягивает к себе «ненасытимая прорва земли», её стихия – океан.

¹ А. Ханзен-Лёве замечает, что экзотические возгласы дионисийского хора связывают откровение «свыше» с силами биосферы и их пра-звуками, входящими в сочетание «УХ-о» [2003, с. 648].

Не кажется избыточным еще один мифологический («морской») контекст. Мы имеем в виду картину М. Врубеля «Жемчужина» (1904). Крупную морскую раковину, покрытую изнутри перламутром, подарил художнику М. Волошин, так что вполне возможно, что Цветаева видела эту или подобные раковины в Коктебеле. На картине Врубеля к центру раковины устремляются переливы зеленого, розового, лилового цветов. У края раковины помещены фигурки двух морских царевен. «Жемчужина» Врубеля с раковиной, по форме весьма напоминающей ухо, перекликается с мифологией «морского» имени Цветаевой, героиня которой так же «серебрится и сверкает», как перламутр на картине художника.

Ранняя Цветаева, мечтающая, «Чтоб был легендой – день вчерашний, / Чтоб был безумьем – каждый день!», максималистски предпочитает «муку» – «муке», и образ безмерного океана вписывается в романтическую традицию.

Оппозиция романтиков-мечтателей и прагматиков-обывателей устойчива в культуре. Одна из сказок-притч Евгения Клюева называется «Раковина с океаном внутри» [Клюев, 2003, с. 210–213]. Две диванные подушки возненавидели раковину, лежавшую на подоконнике, потому что каждый проходящий обязательно брал раковину, прикладывал к уху и, блаженно улыбаясь, говорил: «Я слышу, как шумит океан!». Тогда как прикладывать к уху следовало бы как раз их, диванные подушки, они ведь так и называются: под-ушки. И вот подушки подговорили жука-древоточца залезть ночью в раковину и прогрызть дыру, чтобы все увидели, что она пустая внутри. Однако древоточец утонул («Плюх! Буль-буль-буль...»), и всё заглушил шум океана. Таким образом, плоским, банальным, созданным для лежбоек диванным подушкам противопоставлен вроде бы бесполезный предмет, ценность которого, будучи внеутилитарной, недоступна обывателю. Но, когда пошлость пытается убить мечту, оказывается, что мечта (поэзия, страсть, творчество, воображение) сильнее (ср. месть Горы дачникам и лавочникам, пересчитывающим барыши). Для нас важно подчеркнуть, что пустота раковины оказывается содержательнее, чем пух и перья в подушке, гасящие всякий звук.

Затем образ раковины становится средством самоотождествления цветаевской героини. Согласно наблюдениям Ежи Фарино, в восьмом стихотворении цикла «Бессонница» (1916) лирическое «Я» переименовывается в раковину [Фарино, 2004, с. 217].

<...>

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

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

<...>

[Цветаева, 1989, с. 68]

Юношеский цикл Цветаевой, наполненный любовью, нежностью, молодым материнством, акцентирует не слух, а голос, песни, клики. В этом контексте раковина – акватический символ, связанный в культуре с женском началом, потому здесь названа покровительницей «праматерь» (а не старуха, перешагнувшая порог женственности). На этом этапе лирическая героиня еще сильно привязана к своему «страстнейшему» и «нежнейшему» *морю* страсти [Там же, с. 71]. Одновременно она слышит земные звуки: как чей-то тяжкий шаг легчает, как ветер качает лес, как тяжело вздыхает в хлеву корова, как чьи-то подковы взрывают траву.

Стихотворения 1923 г. продолжают развивать «женскую» семантику раковины: «Материнское – сквозь сон – ухо. / У меня к тебе наклон слуха» («Наклон»). В стихотворении «Раковина» образ-автометафора получает расширительный смысл материнства: рождение личности любимого человека, рождение ребенка, рождение поэзии: «жемчугом выйдешь из бездны сей...». В глубинах океана зародилась жизнь, океан – традиционный символ безмерности и свободы, дарящей жизнь.

В поздний период творчества Цветаевой в чувствах лирической героини материнская и любовная связь-забота оттесняются отчужденностью. Молодость отвергает старость, например:

– Не нужен твой стих –
Как бабушкин сон.
<...>
– Докучен твой стих –
Как дедушкин вздох...

но не наивной юности решать, «быть или нет» стихам на Руси [Там же, с. 338–339].

В цикле «Куст» (1934) снова возникает тема ушной раковины как органа «сверхкоммуникации», жажда того «шума ушного», в котором «всё соединилось». Этот шум становится различимым в моменты между молчаньем и речью, он назван местом рождения «невнятицы наших поэм», причем местом лиминальным, «до всего» и «после всего»:

А мне от куста – не шуми
Минуточку, мир человеческий! –
А мне от куста – тишины:
Той, – между молчаньем и речью,

Той, – можешь – ничем, можешь всем
Назвать: глубока, неизбежна.
Невнятности! наших поэм
Посмертных – невнятицы дивной.

<...>

Той – до всего, после всего.
Гул множеств, идущих на форум.
Ну – шума ушного того,
Всё соединилось в котором...
[Цветаева, 1989, с. 355].

В период «до всего» образ уха-раковины был отнесен к слову «старуха». В период «после всего» лирическая героиня, осознав невозможность «простого» земного счастья, переадресует дар слуха себе самой. Как известно, Цветаева не боялась стареть («Золото моих волос / Тихо переходит в седость. / – Не жалейте! Всё сбылось, / Всё в душе слилось и спелось...», «Это пеплы сокровищ...»). В 1920-е гг. она разрабатывает свой персональный миф, уже не волны-Афродиты, но Сивиллы, высохшей и выбывшей из живых:

Час нестаряющий, так в седость трав
Бренная девственность, пещерой став
Дивному голосу...
[Там же].

Пустое тело Сивиллы, «выбывшей из живых», становитсяместилищем голоса, тех вещей слов, которые должны слышать имеющие уши. Кажется очень точными выводы Л. В. Зубовой о семантике пустоты в творчестве Цветаевой: «*место пусто* – это душа усталого и измученного поэта, лирического я Цветаевой, это состояние готовности к откровению», *пустота – абсолют – звук* – понятия трансцендентальные, постоянно утверждаемые Цветаевой в их единстве», важна именно звукогенность пустоты [Зубова, 1999].

Но затем исчезает и потребность в «чужих ушах», поскольку они всё равно не способны слышать голос поэта. Если проследить развитие мотива уха – слуха – слушания в поэзии Цветаевой, то выявится необратимость движения лирического субъекта к отказу и от слов, и от (внешнего) слуха. В стихотворении «Сад» (1934) выражена мольба о таком саде на старости лет, где не будет ни лица, ни души, «Без ни – ушка / Мне сад пошли: / Без ни-душка! / Без ни-души!» [Цветаева, 1989, с. 182]; в «Стихах к Чехии»: «Не надо мне ни дыр / Ушных, ни вещей глаз. / На твой безумный мир / Ответ один – отказ» [Цветаева, 1989, с. 196].

Водная стихия – животворяща (о любовной страсти в «Поэме горь»: «Океан, в ушную раковину / Вдруг ворвавшимся ура!»). Но раковина звучит только тогда, когда она пуста, т. е. мертва: это уже не моллюск, а лабиринт, в котором шумит воздух. Лирическое «Я» Цветаевой стремится изжить собственное тело, движется к духовному раскрепощению – воскресению [Фарино, 2004, с. 231]. А если учесть, что «раковина» впервые в её

поэзии появилась через сопоставление со «странным словом» («старуха»), то освобождение от тела означает и освобождение поэзии – чистого звука от слов.

В «Поэме воздуха» [Цветаева, 1988] героиня последовательно проходит мучительный путь сквозь семь небес, восходя от земли (мира чувств) к небу (миру мысли). Напряженное прислушивание к тому, кто стоит за дверью, оказывается прислушиванием субъекта к самому себе, тому божественному, что сковано телом и органами чувств. Главка VII описывает прохождение через пятое небо: «Пятый воздух – звук», и это пятое небо – мир творчества. Не случайно появляется образ Амфионовой лиры-черепахи (вариант раковины?), семь струн лиры соответствуют семи небесам, поэтому «основа мира – Лирика». По наблюдениям М. Л. Гаспарова, в этой части поэмы гуд чувства и гуд песни перерастают в гуд божественного слова, благодаря упоминанию Иоанна Богослова. Исследователь комментирует: «Старая потеря тела через ухо» – там душа возносилась, выталкиваемая влагою нижнего воздуха <...> притягиваемая звучанием верхнего воздуха. Речь идет именно о звучании, гудении, а не о членораздельном слове: «буквы» – это тело, «звук / слух» – это дух, первые принадлежат веку, второй – «вечности» [Гаспаров, 1995, с. 270–271]. Но затем ритм в поэме сбивается, возникает физическое ощущение удушья – «кончен воздух». Страдание связано с окончательным освобождением духа от тела и чувств:

О, еще в котельной
Тела – «легче пуха!»
Старая потеря
Тела через ухо.
Ухом – чистым духом
Быть. Оставьте буквы –
Веку...

[Цветаева, 1994–1995, с. 446]

Уже весь поэт становится полым, бестелесным – чистым «музыкальным» инструментом-раковиной, а значит – бессмертным, и ему не нужны больше «угрюмый звук» и «неясный смысл» человеческих слов, в том числе – и «странного слова» старуха.

Подведем итог. Одной из ранних автометафор Цветаевой является образ волны, сверкающей, пенной, умирающей и возрождающейся в согласии с ритмами водной стихии. О. А. Ханзен-Лёве описывает характерный для мифопоэтики язык волн как вариант «немой речи», мистической апафатики, где «царят абсолютное безмолвие и высшая интенсивность выражения» [2003, с. 683]. Раковина, попавшая в человеческий мир из морских глубин, хранит в себе этот неясный гул.

Характеризуя «поэтов с историей» (поэты-реки) и «поэтов без истории» (поэты-моря), Цветаева противопоставляет векторному, целеустремленному творческому развитию первых – вторых, чистых лириков, поэтов без цели, отдающихся волнам вдохновения. Состояние «поэта без истории» описывается через акватическую метафорику: поэта несет «лирический прилив», а потом наступает отлив, «море уходит», оставляя душевное опустошение. Цветаева настаивает на волновой природе вдохновения:

Ведь структура моря, структура крови и структура лирики – одна и та же.
 Волна всегда возвращается, и возвращается всегда иною.
 С той же водой – другая волна.
 Важно, что волна.
 Важно, что вернется.
 Важно, что вернется всегда иною.
 Самое же важное из всего: какую бы иной она ни вернулась, она всегда вернется – морской.
 Что такое волна? Структура и мускул. То же и в лирике [Цветаева, 1994–1995, с. 398, 402].

К какому типу отнести Цветаеву-поэта? Исходя из приведенных выше наблюдений, она явно «чистый лирик», «поэт моря», а не «поэт пути». Ведь мотив уха-раковины, где «дышит время» (в слове «старуха» явственно слышится *уух-а*, как выдох и вдох, как шорох камешков под набегающей и отступающей волной, в соответствии с ритмом хорей), появился уже в самом начале её творчества. Однако Т. Геворкян приходит к выводу, что Цветаева, рожденная «чистым лириком», всё же прошла свой путь, прожив свою поэзию как «поэт с историей» [Геворкян, 2000]. Развитие мифологемы уха-раковины отмечает ключевые моменты лирической истории, а если сопоставить начало «пути» и его финал, то направление движения можно определить как вознесение из «темных» океанских глубин через проживание земных страстей к неудержимому вознесению через воздух в надмирную сферу – родину поэзии.

Е. Баратынский в последних строках элегии «Осень» с горечью пишет о том, что в ленивых умах толпы только «пошлый глас, вещатель общих дум» находит звучный отзыв. И далее, в 15-й строфе, упоминается «ухо мира», которое не поразит ни «вой» падающей в бездонность звезды, ни «небесам восторженный привет» звезды новорожденной [Баратынский, 1989, с. 103–104].

Но не найдёт отзыва тот глагол,
 Что страстное земное перешел.

Комментаторы полагают, что в этих строках Баратынского отразились переживания, связанные с трагедией Чаадаева и смертью Пушкина. Мифологема способна отражать события реальной жизни. Архетипический сю-

жет лирического «я» в поэзии Цветаевой («уход из жизни – в Жизнь», по Е. Фарино [2004, с. 218]) обусловлен не только представлением о поэте как медиуме, но и трагической историей XX в. В этом смысле Цветаева – поэт с историей, типичной для целого поколения. Распад слов (= тела поэзии) ощущали многие («Рассыпаются слова / И не значат ничего» [Иванов, 1994, с. 261]), что связано и с гибелью прежней русской культуры, и с засильем «мирового уродства», когда «Музыка мне больше не нужна, Музыка мне больше не слышна» [Там же, с. 302]. Не только «новояз» глушит поэтическое слово; слово девальвируется, становясь средством идеологической пропаганды или переносчиком пошлости массового искусства. В стихотворении «Читатели газет» (1935) Цветаева разрывом слов на слоги, разнесенные по разным строкам, наглядно демонстрирует «газетный костоед», деформацию слова под «Гуттенберговым прессом» [Цветаева, 1989, с. 367–368]. Не рассматривая дальнейшие перипетии русской поэзии, назовем только стихотворение Ивана Жданова «Рапсодия батареи отопительной системы», где появляется образ «глухого Орфея», а живая вода поэзии заперта в чугунную батарею (ср. близкий мотив у Ходасевича в «Окнах во двор»). Батарея – подобие морской раковины, но наполняющему её «отопительному пиву» не дано стать облаком или морем. «Чугунная рапсодия» запертой воды диктует «молотьбу букв, стук по газете», буквы растут слева направо и сверху вниз, и вот «Небо срывается сверху столбцами газет. Пятки Орфея изрезаны в кровь» [Жданов, 1991]. Этот маленький пример показывает, что мифологема Цветаевой получила продолжение в истории русской поэзии.

Размышляя, в связи со смертью молодого поэта Н. Гронского, над вопросом, где находится ушедший поэт («В строке – все буквы налицо. Твое лицо – куда ушло?»), Цветаева приходит к выводу, что он не «под землею наносной», но и не в небе: «Там – слишком там, здесь – слишком здесь» [Цветаева, 1989, с. 362], её не утешает вера в то, «что смерть есть жизнь и жизнь есть смерть». В цикле «Надгробие» (1935) высказана мысль о том, что продолжение истории поэта – в душах живых людей: «И если где-нибудь ты *есть* – / Так – в нас...». Другими словами, нужны те, кто, имея уши, способен расслышать в раковине гул океана.

Список литературы

- Баратынский Е. А. Стихотворения. М.: Детская литература, 1989.
- Гаспаров М. Л. Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995.
- Геворкян Т. Поэт с историей и поэт без истории: читая «Свободные тетради» Марины Цветаевой // Вопросы литературы. 2000. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2000/1/gevor.html> (дата обращения 10.09.2017).

Жданов И. Место земли. М.: Молодая гвардия, 1991. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/zhdanov1.html> (дата обращения 10.09.2017).

Зубова Л. В. Язык поэзии Марины Цветаевой (фонетика, словообразование, фразеология). СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1999. URL: <http://philologos.narod.ru/portefolio/zubova1999.htm#fra> (дата обращения 10.09.2017).

Иванов Г. В. Собр. соч.: В 3 т. М.: Согласие, 1994. Т. 1.

Клюев Е. Сказки на всякий случай. М.: Слово / Slovo, 2003.

Мароши В. Безуховы и Аблеуховы (к семиотике уха в русской литературе) // Критика и семиотика. 2001. № 3–4. С. 220–224. URL: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs34maroshi.htm> (дата обращения 10.09.2017).

Савкина И. «У нас никогда уже не будет этих бабушек?» // Вопросы литературы. 2011. № 2. С. 109–135.

Фарино Е. Бегемотиха – улитка – ухо // Культура и текст. 2017. № 2 (29). С. 7–46. URL: <http://www.ct.uni-altai.ru/> (дата обращения 10.09.2017).

Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб.: Изд-во РГПУ, 2004. 640 с.

Ханзен-Лёве А. А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003.

Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду. М.: Изд-во РГГУ, 2016.

Цветаева М. Избранное / Сост., коммен. Л. А. Беловой. М.: Просвещение, 1989.

Цветаева М. Поэма воздуха // Цветаева М. Соч.: В 2 т. М.: Худож. лит., 1988. Т. 1. С. 439–445.

Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1995. Т. 5.

Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой. Идеология, поэтика, идентичность автора в контексте эпохи. 2-е изд., испр. и доп. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

ЭСРЯ – Этимологический словарь русского языка. М.: Русский язык от А до Я; Юнвес, 2003. URL: <http://enc-dic.com/semenov/Star-128.html> (дата обращения 10.09.2017).

Article metadata

Title: «Word Unusual – an Old Woman...»: About One Mythologeme in M. Tsvetaeva's Lyrics

Author: N. V. Barkovskaya

Author's e-mail: n_barkovskaya@list.ru

Author affiliation: Urals State Pedagogical University

Abstract. The article is devoted to the reflexion of the problem of presence or absence of the dynamics in Tsvetaeva's personal myth, in accordance with

the typology of poets, denoted by author herself: «the poets with a history» and «the poets without history». Tsvetaeva's predilection for several crosscutting mythologemes and plots is well known. One of these mythologemes is the «ear-seashell». The logic of the development of her personal myth it is possible to clarify, having followed to the manifestations of this mythologeme in different periods of Tsvetaeva's creativity.

For starting point of research the early poem «An old woman» (*Starukha*) is taken. This poem stands out from the general atmosphere of juvenescence, pervading in «Evening Album» (*Vechernii Al'bom*). Listening to the words «old woman», Tsvetaeva reveals its poetic «inner form»: an ear is a shell. Tsvetaeva does not represent the image of an old woman (obviously opposed to «young grandmothers»); she listens to the glum sound of the word itself. The image of the seashell correlates with the labyrinth-snail of the ear. The modernists interpreted the ear as a «supercommunication» channel. In Tsvetaeva's poem, the old woman's ear hears not an underground roar, but the sound of the ocean, so the auricle associates with the seashell. The self-mythology of the Tsvetaeva's «marine» name echoes with Vrubel's picture «Pearl» (1904), where the shapes of the seashell and the ear are similar.

Later, Tsvetaeva's heroine will begin to associate herself with the shell – an aquatic femininity symbol. The image of the shell becomes a resource of self-identification of Tsvetaeva's heroine (the cycle «Insomnia» (*Bessonitsa*), poems «Slope» (*Naklon*) and «Seashell» (*Rakovina*)). However, in later verses («Bush» (*Kust*), «Garden» (*Sad*)) she expressed a desire to give up both words and ear-shell. In the cycle «Bush» (1934) again there is a theme of the ear as «supercommunication» organ, a thirst for that «noise of the ear», in which «everything is connected». This noise becomes evident in moments between silence and speech; and called as the birthplace of «the fog of our poems». The shell sounds only when it is empty, i.e. is dead. In the «Poem of the Air» in the Chapter VII, the final «loss of the body through the ear» takes place. The poetic essence disembarks, releasing the spirit-sound from the body-letters. At the same time, the archetypal scheme of rebirth through death has a very specific relationship with the real historical era which breaks down the lives of poets. Turning to the cycle «Tombstone» (1935) allows us to conclude that after death poet, according to Tsvetaeva, is not underground, and not at above-world height, he continues to live in poetry readers – not the newspapers readers, but those who are capable of hearing in the word-shell the sound of the ocean.

Key terms: mythologeme of ear/hear, poetic of Tsvetaeva, mythologeme of the seashell, concept «old woman».

Reference literature (in transliteration):

Baratynskiy E. A. *Stikhotvoreniya*. Moscow, Detskaya literatura, 1989. (In Russ.)

Etimologicheskii slovar russkogo yazyka. Moscow, Russkii yazyk ot A do Ya; Yunves, 2003. URL: <http://enc-dic.com/semenov/Star-128.html> (accessed 10.09.2017). (In Russ.)

Farino E. Begemotikha – ulitka – ukho. *Kultura i tekst*, 2017, no. 2 (29), p. 7–46. URL: <http://www.ct.uni-altai.ru/> (accessed 10.09.2017). (In Russ.)

Farino E. Vvedenie v literaturovedenie. St. Petersburg, RGPU Press, 2004, 640 p. (In Russ.)

Gasparov M. L. Marina Tsvetaeva: ot poetiki byta k poetike slova. *Gasparov M. L. Izbrannye stat'i*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 1995. (In Russ.)

Gevorkian T. Poet s istoriei i poet bez istorii: chitaya «Svobodnye tetrady» Mariny Tsvetaevoy. *Voprosy literatury*, 2000, no. 1. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2000/1/gevor.html> (accessed 10.09.2017). (In Russ.)

Ivanov G. V. Sobr. soch.: In 3 vols. Moscow, Soglasie, 1994, vol. 1. (In Russ.)

Khanzen-Leve A. A. Russkii simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Mifopoeticheskii simvolizm nachala veka. Kosmicheskaya simbolika. St. Petersburg, Akademicheskii proekt, 2003. (In Russ.)

Khanzen-Leve O. A. Intermedialnost v russkoy kulture. Ot simvolizma k avangardu. Moscow, RGGU Press, 2016. (In Russ.)

Klyuev E. Skazki na vsyakiy sluchay. Moscow, Slovo, 2003. (In Russ.)

Maroshi V. Bezukhovoy i Ableukhovoy (k semiotike ukha v russkoy literature). *Critique & Semiotics*, 2001, no. 3–4, p. 220–224. URL: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs34maroshi.htm> (accessed 10.09.2017). (In Russ.)

Savkina I. «U nas nikogda uzhe ne budet etikh babushek?». *Voprosy literatury*, 2011, no. 2, p. 109–135. (In Russ.)

Shevelenko I. D. Literaturny put Tsvetaevoy. Ideologiya, poetika, identichnost avtora v kontekste epokhi. 2nd ed. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2015. (In Russ.)

Tsvetaeva M. Izbrannoe. Sost., komment. L. A. Belova. Moscow, Prosveshchenie, 1989. (In Russ.)

Tsvetaeva M. Poema vozdukha. Tsvetaeva M. Soch.: In 2 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1988, vol. 1, p. 439–445. (In Russ.)

Tsvetaeva M. Sobr. soch.: In 7 vols. Moscow, 1994–1995, vol. 5. (In Russ.)

Zhdanov I. Mesto zemli. Moscow, Molodaya gvardiya, 1991. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/zhdanov1.html> (accessed 10.09.2017). (In Russ.)

Zubova L. V. Yazyk poezii Mariny Tsvetaevoy (fonetika, slovoobrazovanie, frazeologiya). St. Petersburg, St. Petersburg Uni. Press, 1999. URL: <http://philologos.narod.ru/portefolio/zubova1999.htm#fra> (accessed 10.09.2017). (In Russ.)