

Научная статья

УДК 821.161.1

DOI 10.25205/2307-1753-2026-1-95-114

**«Всё будет напечатано»: текст и паратекст  
в «Чешской тетради» Марины Цветаевой**

**Светлана Юрьевна Корниенко**

Новосибирский государственный педагогический университет  
Новосибирск, Россия

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

*Аннотация*

Статья посвящена проблеме взаимодействия текстовых и паратекстовых элементов в творческой тетради Марины Цветаевой 1922–1923 гг. Новые архивные материалы не только проливают свет на историю создания вершин цветавской лирики, но и становятся ключом к пониманию авторских стратегий художника-модерниста. Осмысление роли паратекстовых структур тетради, а также других элементов текстового пограничья (Ж. Женетт, С. Зенкин) позволяет увидеть, как в тетради реализуется и рамка чтения (цветаевский метакомментарий к собственным произведениям), и программа письма (комплекс авторских задач). В трех разделах статьи содержатся наблюдения, связанные с цветаевскими примечаниями.

*Ключевые слова*

Цветаева, метапоэтика, текст и паратекст, текстология, русский модернизм

*Для цитирования*

Корниенко С. Ю. «Всё будет напечатано»: текст и паратекст в «Чешской тетради» Марины Цветаевой // Критика и семиотика. 2026. № 1. С. 95–114. DOI 10.25205/2307-1753-2026-1-95-114

© Корниенко С. Ю., 2026

## **“Everything will be printed”: text and paratext in Marina Tsvetaeva’s “Czech Notebook”**

**Svetlana Yu. Kornienko**

Novosibirsk State Pedagogical University  
Novosibirsk, Russian Federation

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

### *Abstract*

This article examines the interaction between textual and paratextual elements in Marina Tsvetaeva’s creative notebook from 1922–1923, published in 2024. New archival materials not only shed light on the history of Tsvetaeva’s lyrical masterpieces but also provide a key to understanding the modernist artist’s creative strategies. An examination of the notebook’s paratextual structures, as well as other elements of the textual boundary (J. Genette, S. Zenkin), allows us to see how the notebook implements both a reading framework (Tsvetaeva’s metacommentary on her own works) and a writing program (a set of authorial tasks). The article’s three sections contain observations related to Tsvetaeva’s annotations. The first section, “NB! About Orpheus and Eurydice,” addresses Tsvetaeva’s various notes related to the Orphic theme. The presence of a corresponding note allows us to identify texts that do not directly invoke the mythological tale of Orpheus and Eurydice (the poem “No, do not dispute the truth...”) as belonging to Tsvetaeva’s Orphic style. A note related to the parameters of the human voice reveals references to the opera “Orpheus and Eurydice” by the Cavalier Gluck in Tsvetaeva’s mythopoetic quest. Another note, “NB! The old believer’s race,” on the border of the autographs of two poems, “Fugitives? — Messengers?..” and “Beggars and turtledoves...,” emphasizes the connection between these texts, which Tsvetaeva would later separate into a book of poetry. In “After Russia,” the first poem will be included in the “Trees” cycle, the second in the “God” cycle. The final note, “NB! The distance has risen into milestones,” appears in the margins of the poem “Dawn on the rails.” The reader of the draft autographs can see how Tsvetaeva uses the elongation of the milepost to create the effect of “growing distance,” turning the horizontal into the vertical. In the final draft autographs and then in the final autographs, the mileposts are also replaced by barriers, which are imbued with the corresponding semantics. By transforming mileposts into barriers, Tsvetaeva appropriates the semantics of these images from classical (A. Pushkin) and symbolist (A. Bely, A. Blok) poetry.

*Keywords*

Tsvetaeva, metapoetics, text and paratext, textual criticism, Russian modernism

*For citation*

Kornienko S. Yu. "Everything will be printed": text and paratext in Marina Tsvetaeva's "Czech Notebook." *Kritika i Semiotika [Critique and Semiotics]*, 2026, no. 1, pp. 95–114. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1753-2026-1-95-114

В Российском государственном архиве литературы и искусства хранится ряд черновых тетрадей Марины Цветаевой, в которых отражена история становления ее произведений. Сама поэтесса была убеждена и не раз транслировала в текстах самой разной природы представление, что все ее творческие материалы будут в конечном итоге опубликованы:

Из мыслей о редакторах и редакциях:

Ведь всё равно, когда я умру — всё будет напечатано! Каждая строчечка, как Аля говорит: каждая хвисточка! Так чего же ломаетесь (привередничаете)? Или вам вместо простой славы <пропуск одного слова> солнца непременно нужна <пропуск одного слова> сенсация смерти? Вместо меня у *стола* непременно — я на *столе*? (И это — напечатаете!) [Цветаева, 1997, с. 326].

В этой записи Марины Цветаевой, относящейся к зиме 1925 г., не только декларируется внеиерархическая значимость и для нее как поэта, и для будущего читателя каждой «строчечки» и «хвисточки», но и отражается авторская установка на принципиальную открытость для потенциального читателя ее поэтической мастерской. Собираясь из эмиграции в Советскую Россию, поэтесса не только переписшет из черновых тетрадей в так называемые «сводные» то, что ее публикаторы (Е. Б. Коркина и И. Д. Шевеленко) назовут «квинтэссенцией» ее творческого мышления (разнообразные сентенции и черновики некоторых писем, стихотворные фрагменты и пр.) [Там же, с. 5–8], но и поместит в свой багаж большинство творческих тетрадей, из которых осуществлялись эти выписки. Подобная авторская установка на принципиальное сохранение для будущего читателя своего творческого дневника требует исследовательского осмысления.

Черновая тетрадь может выполнить роль ключа к пониманию авторских стратегий художника-модерниста, при этом обращение к его творческой лаборатории, к поддонной, скрытой жизни всем известного чистовика позволяет квалифицированному читателю стать свидетелем

всех этапов творческой работы: от первых дуновений вдохновения, запечатленных в наброске, до белого автографа. Материалом для нашего исследования послужит черновая тетрадь чешского периода (август 1922 г. — май 1923 г.) [Цветаева, 2024], где представлен самый разнообразный творческий материал: от черновых и беловых автографов стихотворений до прозаических фрагментов и черновиков писем А. Бахраху и Б. Пастернаку. Будущим исследователям этой тетради предстоит осмысление роли паратекстуальных структур тетради, а также прочих элементов текстового «пограничья», создающих рамку/«программу»/«код» чтения [Genette, 1991, p. 161–162; Зенкин, 2018, с. 94–97], в том числе многочисленных авторских примечаний на полях черновых и беловых автографов стихотворений, в которых и содержится метакомментарий к собственным произведениям (рамка чтения), и вербализуются разнообразные авторские задачи (программа письма).

Наиболее важные пометы Цветаева сопровождала или знаком *NB!*, или написанным с укрупнением, в некоторых случаях буквами верхнего регистра (иногда с подчеркиванием и двоеточием) словом «смысл». Эти пометы можно прочесть как факт автокоммуникации, часть творческой работы: исписывая черновые страницы тетради столбиками слов, подбирая рифмы, Цветаева добивалась приведения стихотворения к авторскому «смыслу»/«замыслу». Но одновременно, сохраняя свои тетради, Цветаева оставляла эти «смыслы» и «NB!» своему идеальному читателю в качестве ключей и к ее произведениям, и к тайне личности (поэтическому «я») эти тексты создавшей, делая их, по определению текстолога Ю. Бродовской, «подходящим объектом для анализа динамики и процессуальности письма» [Бродовская, 2024, с. 29].

### **NB! Об Орфее и Эвридике**

В поле зрения комментатора, базовой задачей которого является составление реального комментария, попадают прежде всего функционально-прагматические, автокоммуникативные пометы, связанные с поиском нужного слова, максимально отражающего искомый поэтический образ. Так, например, на границе чернового и белого автографа стихотворения «Нет, правды не оспаривай...» появляется любопытное примечание: «NB! Узнать у А<льтшулле>ра √ {наив<ысший>} диапазон чело<вческого> голоса» [Цветаева, 2024, с. 185], позднее иронически

уточненное при переписывании этой сентенции в сводные тетради («Хорошо бы у кого-нибудь — нечеловеческого» [Цветаева, 1997, с. 117]). Здесь имеет значение и имя собственное (Григорий Исаакович Альтшуллер — цветаевский близкий знакомый, студент-медик, в силу образования обладающий базовыми естественно-научными знаниями), и искомая с его возможной помощью поэтическая задача:

Нет, правды не оспаривай.  
Меж кафедральных Альп  
То бьется о розариум  
Неоперенный альт.  
Девичий и мальчишеский:  
На самом рубеже.  
Единственный из тысячи —  
И сорванный уже.  
В самом истоке суженный:  
Растворены вотще  
Сто и одна жемчужина  
В голосовом луче

[Цветаева, 1990, с. 314].

В списке стихотворений, отраженном в сводных тетрадях и совпадающим с отосланными Б. Пастернаку текстами (указано Е. Б. Коркиной и И. Д. Шевеленко), стихотворение называется «Орган» [Цветаева, 1997, с. 121]. «Чешская тетрадь» содержит первый вариант этого списка, где текст представлен через двойное заглавие (или, скорее, тематическое обозначение) — «Орган. (Альт.)» [Цветаева, 2024, с. 210]. Цветаевская помета на полях автографа стихотворения, учитывая позднее уточнение в сводных тетрадях, позволяет аргументированно связать это произведение с другими стихотворениями творческой тетради, где эксплицирован образ мифологического певца, атрибутирующей чертой которого является сверхчеловеческий (божественный) голосовой диапазон («Эвридика — Орфею:», «Не надо ее окликать...», «Вереницею певчих свай...» [«Провода», 1] и др.).

На образно-мотивном уровне в описываемом тексте наблюдается развитие болевого и жертвенного аспекта орфической темы, акцентированного в непосредственно граничащем с ним стихотворении «Не надо ее окликать...», где голос певца представлен как «серафический альт»,

отсылающий к параметрам божественного голоса Орфея — гимнотворца и учредителя мистерий (таинств), который своим пением воздействовал на волю богов, заглушал голоса сирен, останавливал камни, покорял животных и птиц. В работе И. Шевеленко устанавливается связь этого текста на уровне мифопоэтики с ядерным для орфического образного кластера цветаевским произведением: «Стихотворение начинается тем же заклинанием — запретом оклика, зова, которым оканчивается „Эвридика — Орфею:“; кроме того, в последней его строфе используется схожий стилистический ход — смена третьего лица на первое при сохранении идентичности субъекта» [Шевеленко, 2002, с. 253]. По мнению исследовательницы, в стихотворениях орфического ряда отражено изменение личного мифа — прежде всего «концепции творческой реактивности: не отречение от земного мира и собственного земного естества (пола) оказывается источником творчества, но невозможность окончательно отречься от всего этого, осознание себя „горой“, существом „промежутка“. „Гора“ (вариант заглавия стихотворения «Не надо ее окликать...»). — С. К.) открывает свою истинную природу „промежуточного“ существа, когда она взрывается „полногласием бурь“ в ответ на зов жизни» [Там же, с. 254]:

А справишься? Сталь и базальт —  
Гора, но лавиной в лазурь  
На твой **серафический альт**  
Вспоет — полногласием бурь.  
  
И сбудется! — Бойся! — Из ста  
На сотый срываются... Чу!  
На **оклик гортанный певца**  
**Органною бурей мщу!**

(«Не надо ее окликать...» [Цветаева, 1990, с. 313–314]).

История схождения Орфея в Аид была освоена не только литературной, но и оперной традицией. В популярной опере К. В. Глюка «Орфей и Эвридика» (1762) партия фракийского певца — в зависимости от редакции — поется голосами верхнего регистра (от сопрано и контртенора до классического тенора), во французской традиции (редакция Г. Берлиоза) принято делегировать партию Орфея женщине (меццо-сопрано или контральто). Буревой, стихийный (дионисийский/сивиллианский) ответ лирической героини на «серафический» (аполлонический) призыв Орфея становится в данной тетради первой попыткой

деконструкции орфического мифа через придание субъектности женскому голосу. Соревнование певца-солиста и «органной бури» (инструмента-оркестра), вызванной перерождением разгневанной лирической героини в полифонический инструмент-оркестр / инструмент-гору, отсылает сразу к двум кругам орфического сюжета: сошествию Орфея в Аид и — гораздо более редкому — противостоянию Орфея и хора сирен, отраженному в аргонавтике [Силард, 2002, с. 55]. Таким образом, стихотворение «Нет, правды не оспаривай...», где имя мифологического певца прямо не звучит, но реализуется этот же сюжет поединка уникального, «девического и мальчишеского» голоса с непреодолимым препятствием — инструментом-оркестром (органом), «кафедральными Альпами», «розариумом», можно поместить на периферию орфического образно-сюжетного кластера.

Другая помета «NB! Об Орфее / и Эвридике» [Цветаева, 2024, с. 240], оставленная на границе автографов первых двух стихотворений цикла «Провода» — «Вереницею певчих свай...» и «Чтоб высказать тебе... да нет, в ряды», на первый взгляд представляет собой автокомментарий к первому стихотворению, причем парцелированный от основного текста, так как работа над текстом была полностью завершена еще на предыдущей (и, что существенно, перевернутой)<sup>1</sup> странице тетради. Читателю творческой тетради подобное уточнение может показаться избыточным, ведь в черновых автографах этого текста образ Эвридики был несколько раз прямо эксплицирован (Эвридикина «обида»/«жалоба»/«у—вы»), имя ее мифического супруга хоть прямо не названо, но кристаллизовано через узнаваемый образный комплекс: «Слышишь? Это душа сквозь строй! / Рвами! Шпалами!» [Там же]. Лирическое «я» проникает в Аид сквозь угрожающей ему строй, стремясь к сонму «посмертных/Елисейских теней», что прямо отсылает именно к оперной (глюковской) вариации известного мифологического сюжета, где Орфей, прошедший через адские врата и сонмы призраков, пляски фурий и злых духов, добирается до последнего пристанища Эвридики — пространства «блаженства» и «светлой радости», поразившего Орфея своей природной красотой: «Сцена, сначала слабо освещенная как бы утренней зарей, мало-помалу наполняется светом. Появляется Эвридика; печальная, с блуждающим взглядом, она тоскует по отсутствующем друге. Миметическая сцена,

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 2. Ед. хр. 7. Л. 124–125.

после которой Эвридика удаляется. Постепенно появляются блаженные тени и прогуливаются группами» [Орфей и Эвридика, б/г, с. 10]. В опере К. В. Глюка «Орфей и Эвридика» «блаженные тени» передадут горящему «огнем безумной страсти» Орфею его Эвридику [Там же, с. 12]. Музыкально-ведческий анализ оперы Глюка (редакций 1762 и 1774 гг.), позволяющий определиться с репрезентацией этой оперы в модернистской культуре, содержится в статье М. Кузмина: «Второе действие по сдержанной силе в первой половине и неизъяснимой „елисейской“ сладости и гармоничности во второй принадлежит не только к лучшим страницам Глюка, но и вообще едва ли превзойденным изображениям мрачного и блаженного царства теней» [Кузмин, 2000, с. 547]; статья «„Орфей и Эвридика“ кавалера Глюка» вошла в сборник «Условности. Статьи об искусстве» (Пг.: Полярная звезда, 1923). В этой опере цветаевский современник видит «характер погребальной пасторали и драматизированного „плача“», объясняемый «элегическим пафосом» и изначальной «литургичностью» / «богослужебной неподвижностью сюжета», что было усилено, по его мнению, «присутствием хора», непривычным для итальянской оперы того времени [Кузмин, 2000, с. 547]. В беловом автографе стихотворения [Цветаева, 2024, с. 529], который будет записан Цветаевой в другую (беловую) тетрадь, орфическая образность будет сконцентрирована лишь в финальном образе «дуновения Эвридики»: причем если образ «Елисейских теней» будет редуцирован уже на этапе черновой работы, то эффектный и предельно узнаваемый сюжет сошествия в Аид, где находящийся под особым покровительством бога гармонии и света певец торжествует над силами тьмы и хаоса, воплощенными в хоре, замещается на противоположный по семантике «последний [вз]{ср}ыв / Глотки сорванной» [Там же].

На полях последнего из ряда черновых автографов появляется еще одно примечание, назидательно обращенное непосредственно не только к вполне реальному Борису Пастернаку, в творческом диалоге с которым написаны многие стихотворения этой тетради, но и к будущему читателю: «NB! Видите, начала в упор, потом потонула, **раствор<илась>** в общей жалобе. Так и в жизни. Будьте терпел<ивы>, вынесите буйство первых дней, — вы-поется! (если не споется!)» [Там же]. Таким образом, два соседствующих примечания становятся противоположными по дискурсивной задаче: в одном случае утверждается абсолютная первичность орфического сюжета, в другом — синтетический характер поэтического построения, связанность (растворенность) цветаевской орфики в других

античных сюжетах — Тесея и Ариадны, Ипполита и Федры, что будет представлено не только в следующем стихотворении «Чтоб высказать тебе... да нет, в ряды...», но и — на уровне параллелизма («Эвридикино: у—у—вы» и «Ариаднино: ве—ер—нись») — реализовано и в этом тексте [Там же].

Подобные сплетения на периферии образно-сюжетных кластеров можно наблюдать и в творческих тетрадах, и в книге стихов «После России», куда войдет абсолютное большинство цветаевских стихотворений 1922–1925 гг. В позднем письме Евг. Тагеру Цветаева мифопоэтически обертовировала чтение собственной книги ассоциацией с лабиринтным блужданием автора и читателя, уподобленных героям греческой мифологии (Тесею и Ариадне): «Мой родной! Непременно приезжайте — хотя Вашей комнаты у нас не будет — но мои стены (нестены!) будут — и я Вас не по ниточке, а — за руку! поведу по лабиринту книжки: моей души за 1922 г. — 1925 г., моей души — тогда и всегда» [Цветаева, 2016, с. 264].

#### **NB! Гонка старообрядца**

Еще одна авторская помета, возникающая на стыке стихотворений, несущая близкую задачу — обозначение границ образных кластеров, где происходит мотивно-образный синтез: «NB! Гонка / старообрядца...» (л. 55), появляется на внутреннем поле тетрадного разворота, аккуратно между автографами двух стихотворений «Беглецы — вестовые?...» и «Нищих и горлиц / Сирый распев...» [Цветаева, 2024, с. 126].

Для читателя книги стихов «После России» (1928) связь этих произведений не будет столь очевидна, так как стихотворения окажутся в разных текстовых рядах: «Беглецы — вестовые?...» (5) станут частью цикла «Деревья», «Нищих и горлиц...» (2) — цикла «Бог». Однако и в том и в другом произведении не только будет реализован важный для Цветаевой сюжет бегства деревьев, но и сами леса будут представлены вместилищем Бога, в них скрывающегося:

Беглецы? — Вестовые?

Отзовись, коль живые!

**Чернецы верховые,**

В чащах Бога узрев?

<...>

Лес! **Ты нынче — наездник!**

То, что люди болезнью  
 Называют: последней  
 Судорогою древес —

<...>

И в **разверстой хламиде**  
**Пролетая** — кто видел?! —  
 То **Саул за Давидом:**  
 Смуглой смертью своей!

3 октября 1922

(«Беглецы? — Вестовые?..», Деревья, 5 [Цветаева, 1990, с. 300]).

Нищих и **горлиц**

**Сирый распев.**  
 То не твои ли  
 Ризы простерлись  
 В беге дерев?

<...>

Книги и храмы  
 Людям отдав — **взвился.**  
 Тайной охраной  
 Хвойные мчат леса:

— Скроем! — Не выдадим!

<...>

— Сброшен последний крест!  
 Бог из церквей воскрес!

4 октября 1922

(«Нищих и горлиц...», Бог, 2 [Там же, с. 310]).

Со времен монголо-татарского нашествия, с которым связана легенда о невидимом граде Китеже, в лесах спасались христиане или от иноземного вторжения, или от произвола властей. Начиная с XVII–XVIII в. в леса, скрываясь от преследований, уходили старообрядцы, а также представители различных сект и религиозных движений (бегуны, хлысты, скопцы и пр.), чьи традиции неизменно находились в поле цветаевского эстетического интереса. Метафора движущегося «дерева — человека» (лес — «наездник», «вестовой», «беглец») использовалась Цветаевой в первом

стихотворении цикла «Стихи о Москве» (1916), где в качестве возносящегося к небу «деревца невесомого» была представлена ее «наследница» (дочь Аля). Эта древесная метафора была экспортирована в цветаевскую поэзию из хорошо ей известного хлыстовского фольклора.

В цветаевской поэтике хлыстовские образы связаны с природным миром (сад и сенокос, образ «Марины-малины» в очерке «Хлыстовки» [1934]), древесной символикой (члены общин идентифицировали себя с деревьями), лирическим сюжетом кружения / вознесения души («Облака — вокруг...» [Цветаева, 1990, с. 99]). Имеющий явные метапоэтические коннотации сюжет вовлечения юной автобиографической героини («Марины-малины») в хлыстовский хоровод с последующим вознесением души «под небо» представлен и в «Хлыстовках»:

— Ай Марина-малина, чего ж ты такая зеленая? Рано встала, голубка? Не проспалась, красавица? — Кирилловны — окружая, оплетая, увлекая, передавая из рук в руки, точно вовлекая меня в какой-то хоровод, все сразу и разом завладевая мной, словно каким-то своим общим хлыстовским сокровищем. Своих — ни папы, ни мамы, ни бонны, ни няни, ни Лёры, ни Андрюши, ни Аси, я в том раю не помню. Я была — их.

С ними гребла и растрясала, среди них, движущихся, отлеживалась, с ними ныряла и вновь возникала, как та жучка в бессмертных стихах («впопыхах!»), с ними ходила на ключ, с ними разводила костер, с ними пила чай из огромной цветной чашки, как они, отгрызая сахар, с ними бы... [Цветаева, 1994, с. 97].

Хлыстовское радение с развернутой интерпретацией представлено в посвященной этой секте книге В. В. Розанова, чьи статьи и очерки вызывали неизменный, часто полемический цветаевский интерес: «На так называемых „корабельных радениях“, т. е. *общих*, куда собирается *все* братство, всегда в ночь перед большим праздником, — нашим *православным* праздником, — они после торжественного пения опять *нашего* православного канона: „*Богоотец убо Давид пред санным ковчегом скакаше, играя; люди же Божиим святым образом сбытие зряще, веселимся божественне*“ (поется на Св. Пасхе) — уносятся в вихрь головокружительной пляски. Удивительно наблюдать сочетание этих оборванных кусков православия с потоком религиозного конвульсионерства, не имеющего ничего общего ни с одной христианской церковью, — эту память, которая лепится к *своему прошлому историческому*, и, очевидно, не в силах была противостоять новым порывам. **В длинных и широких белых рубахах** — символ

„убеленных одежд“, о которых говорится в XIV-й главе *Апокалипсиса*, — **они прыгают, трясутся, кружатся (неизменно „по-солонь“, как в до-Никоновской церкви)**, кружатся то в одиночку, то „всем кораблем“, то образуя фигуру круга, то — креста, до изнеможения, до полного упадка сил, после которого „шатаются как мухи“. <...> Круг, в котором вертятся *Божии люди*, они называют „вертоградом“, а **составляющих его братьев и сестер — „вертоградными и садовыми древами“**»<sup>2</sup> [Розанов, 1914, с. 9–12].

Для развития лирического сюжета стихотворений имеет значение существующая связь хлыстовского кружения с пляской библейского царя Давида и «бегом деревьев». В момент творения сложной метафорически-метонимической конструкции с трансформацией исторического сюжета *бегства в леса в бегство самого леса*, который становится уже не столько местом укрытия религиозных диссидентов, сколько пространством спасения (сокрытия) самого Бога, Цветаева осуществляет синтез хлыстовской обрядности со старообрядческими представлениями (в скобках заметим, что культ царя Давида характерен для всей христианской традиции), а также двух разновременных сюжетов, связанных с этим библейским царем — бегства Давида от Саула и экстатического танца вокруг Ковчега Завета.

#### **NB! Даль в верст<овые> / столбы пош<ла> / ввысь**

Еще одна, проясняющая авторскую задачу, помета возникает на полях стихотворения «Рассвет на рельсах», где в самом начале поэтической работы, рядом с наброском текста (ЧА-1<sup>3</sup>) появляется маргиналия «NB! Даль в верст<овые> / столбы пош<ла> / ввысь» [Цветаева, 2024, с. 149]. На следующем листе тетради в рамках следующего чернового автографа (ЧА-2) формируется строфа и рядом с ней еще одна маргиналия: «Даль: просторы, / небо, край неба»:

Из сырости — и стай [...]

Еще боками впальными

Даль: просторы, небо, край неба,

<sup>2</sup> Выделено полужирным нами. — С. К.

<sup>3</sup> Здесь и далее ЧА — черновой автограф. Число обозначает порядковый номер автографа в тетради.

Лжет вороная [...] сталь —  
Еще Москва за шпалами!  
<...>  
Где **верстовым столбом**  
**Даль в небо запрокинулось...**  
—  
Покаместь день не встал,  
С его страстями стравленными  
—  
выпрямилась

[Цветаева, 2024, с. 150].

В данном случае требует отдельного комментария образ верстового столба. — *Верста* — русская путевая мера длины, употреблявшаяся до введения метрической системы мер (1918), равная 1,06 км. Верстовые столбы с показателями расстояний — деревянные в виде шести или каменные столбы в виде пирамиды — выставлялись по пути следования почтовых карет, подразделялись на «начально-конечные» и «промежуточные». Этот образ вызывает устойчивую ассоциацию не только с дореволюционной Россией, но и устанавливает связь с русской литературной традицией. Так, ниже маркированной знаком NB! поэтической задачи появляется еще одна помета: «Все поезда — в Русь — тер<яются>» [Там же, с. 149]. Цветаева явно абсорбирует образ верстовых столбов в пушкинских произведениях — стихотворении «Зимняя дорога» (1826) и романе в стихах «Евгений Онегин»: «Ни огня, ни черной хаты, / Глушь и снег... Навстречу мне / Только версты полосаты / Попадаются одне»; «И версты, теща праздный взор, / В глазах мелькают, как забор» [Пушкин, 1963а, с. 344; Пушкин, 1964, с. 155]. Вслед за Л. В. Зубовой, представившей парадигму значений существительного «верста» в лирике Цветаевой, можно выделить актуализированное в данном случае значение — «мера расстояния, способная удлиняться» [Зубова, 2017, с. 353], при перенесении на прилагательное («верста» → «верстовой»), изменившее свойства определяемого предмета. Причем задача, связанная с этим эффектом, представлена как раз описываемой нами маргиналией. Кроме того, возможно, переживаемый оптический эффект удлинения верстового столба восходит к пушкинскому стихотворению «Бесы» (1830): «Там верстою небывалой / Он торчал передо мной» [Пушкин, 1963б, с. 176]. Специфику железно-дорожного поэтического кода, по мнению исследователя Ю. В. Шатина,

описавшего реминисцентный слой цветаевского стихотворения «Рельсы» (1923), во многом образно переплетающегося с «Рассветом на рельсах», определяют «два асимметрических параметра: абсолютного порядка, который при определенных обстоятельствах одномоментно оборачивался хаосом, и одновременного пребывания субъекта в двух противоположных пространствах — неподвижно закрытом и динамически открытом», а также смертность, заданная русской культурной традицией [Шатин, 2024, с. 126]. Добавим к наблюдениям исследователя, что в интересующем нас стихотворении возникает еще дополнительный эффект обращения горизонтали в вертикаль при помощи образа дали, *запрокинутой* в небо верстовым столбом.

Во всех следующих черновых автографах, и это образное решение Цветаева перенесет в беловую редакцию стихотворения, даль вырастет шлагбаумом: «Так посередине шпал / Где даль шлагбаумом выросла», при этом физическая железная дорога обратится в метафизическую «даль — да две рельсы синие», а вертикаль поднятого шлагбаума — в горизонталь восстанавливаемой силой поэтической мысли небесной России. Верстовые столбы, исчезнувшие уже на уровне черновых автографов, отсутствуют и в беловом автографе стихотворения, и в «После России»:

Так, посередине шпал,  
 Где **даль шлагбаумом выросла**,  
 Из сырости и шпал,  
 Из сырости — и сирости,  
 Покамест день не встал  
 С его страстями стравленными —  
**Во всю горизонталь**  
**Россию восстанавливаю!**  
 Без низости, без лжи:  
**Даль — да две рельсы синие...**  
 Эй вот она! — Держи!  
**По линиям, по линиям...**

[Цветаева, 1990, с. 313].

Несмотря на видимое отсутствие в финальных автографах стихотворения образа верстовых столбов, навсегда замещенных шлагбаумами, действительно в вертикальном (открытом) положении визуально напоминающих верстовые столбы, эффект оптической иллюзии, возникновения

из «выросшей» шлагбаумом дали исчезнувшего мира связан с изначально поставленной художественной задачей. Если образ верстовых столбов в литературе пушкинской эпохи обычно маркирует направление или интенсивность движения, то шлагбаум, напротив, связывается с его жестким ограничением: «Иль чума меня подцепит, / Иль мороз окостенит, / Иль мне в лоб шлагбаум влепит / Непроворный инвалид» («Дорожные жалобы», 1829 [Пушкин, 1963b, с. 125]). В поэзии символизма образ поднятого железнодорожного шлагбаума, имеющего семиотический посыл разрешения движения и, следовательно, открытия «простора»/«дали» и «выси», дважды возникает в сборнике стихотворений А. Белого «Пепел» (1908):

**У рельс** лениво всхлипнул  
Дугою коренник,  
И что-то в ветер крикнул  
Испуганный ямщик.

**Поставил** в ночь над склоном

**Шлагбаум пестрый шест:**

Ямщик ударил звоном  
В простор окрестных мест

(«Телеграфист», 1908 [Белый, 1966, с. 166]).

Как смотрится в душу сурово  
Мне снова багровая даль!  
Страна моя хмурая, снова  
Тебя ли я вижу, тебя ль?!

Но слышу, бездомный скиталец,

Погони далекую рысь,

Как в даях шлагбаум свой палец

**Приподнял в холодную высь**

(«Бегство», 1906 [Там же, с. 265]).

В поэтике А. Блока шлагбаум становится универсальным маркером границы, обозначая как буквальную границу города и «загородных дач», так и переход из профанного мира «испытанных остряков» и «пьяниц с глазами кроликов» в метафизическое пространство «очарованного берега» и «дали» («Незнакомка», 1908 [Блок, 1997, с. 122–123]). Стоит отметить редкость этого слова в поэтическом образном тезаурусе, единичность его употребления. В словаре русского символизма оно появляется четырежды: два раза у Белого и один раз (но в сильном тексте) у Блока. Еще

один случай — стихотворение В. Брюсова «Невозвратность», датированное августом 1923 г., — не может считаться источником цветаевской образности по понятной причине. В стихотворении «Рассвет на рельсах» Цветаева, ценившая поэзию А. Белого и А. Блока, не только наследует семиотические находки своих старших современников, но и буквально дистиллирует этот редкий образ из генеалогически пушкинских верстовых столбов, пусть оставленных в первых черновых набросках, но имплицитно влияющих на семантику поэтического образа шлагбаума, связанного одновременно как с пушкинской (метельной), так и символистско-неоромантической (туманной) традицией.

Подведем итог. Изучая цветаевские черновые тетради, читатель не только увидит отражение эффектных метафор творчества, а также разнообразные формы авторского присутствия, но и станет свидетелем непосредственно самой жизни поэта — в наиболее точном ее воплощении: в виде расположенных в хронологической последовательности черновики произведений, личных писем и прозаических фрагментов, переплетающихся друг с другом, вариативных и незавершенных, как само человеческое существование. Многочисленные пометы, оставленные Цветаевой на полях автографов своих произведений, содержат разнообразные дискурсивные установки: некоторые из них прямо обращены к воображаемому читателю черновой тетради, другие важны скорее в автокоммуникационном плане, будучи связанными с этапами творческого процесса. Но для реального читателя этой тетради, увидевшего комплект черновики, авторский паратекст (заголовки и подзаголовки, примечания, обрамляющие практически все автографы стихотворений столбики рифм и словники) становится полноценной программой чтения, организующей читательское внимание таким образом, чтобы последний получил уникальный шанс не только увидеть все этапы творения текста, но и прожить их вместе с его автором.

### Список литературы

*Белый А.* Стихотворения и поэмы. М., Л.: Советский писатель, 1966. 656 с.

*Блок А. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 2. 896 с.

Бродовская Ю. И. «Что со мной будет — то будет и в тетради»: первая чешская тетрадь лирики М. И. Цветаевой // Цветаева М. И. Чешская тетрадь (1922–1923). Новосибирск: Открытая кафедра, 2024. 600 с. С. 26–42.

Зенкин С. Теория литературы. Проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 217 с. URL: <https://www.litres.ru/book/s-n-zenkin/teoriya-literatury-problemy-i-rezultaty-26702085/> (дата обращения: 25.12.2025).

Зубова Л. В. Поэтический язык Марины Цветаевой. СПб.: Геликон Плюс, 2017. 541 с.

Кузмин М. «Орфей и Эвридика» кавалера Глюка // Кузмин М. Проза и эссеистика: в 3 т. М.: Аграф, 2000. Т. 3. 768 с. С. 543–549.

Орфей и Эвридика: Опера-трагедия в трех актах / Музыка Х. Глюка, французский текст де Молина; пер. В. Коломийцова. СПб.; М.: В. Бессель и К°, [1908]. 20 с.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1963а. Т. 2. 463 с.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1963б. Т. 3. 559 с.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1964. Т. 5. 639 с.

Розанов В. В. Апокалипсическая секта (хлысты и скопцы). СПб.: Тип. Ф. Вайсберга и П. Гершунина, 1914. 207 с.

Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. 328 с.

Цветаева М. И. Неизданное. Сводные тетради. М.: Эллис Лак, 1997. 640 с.

Цветаева М. И. Письма 1933–1936 / Сост., подгот. текста, коммент. Л. А. Мнухина. М.: Эллис Лак, 2016. 816 с.

Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 5. 720 с.

Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Е. Б. Коркиной. Л.: Сов. писатель, 1990. 800 с.

Цветаева М. И. Чешская тетрадь (1922–1923). Новосибирск: Открытая кафедра, 2024. 600 с.

Шатин Ю. В. Железная дорога как культурный феномен и поэтический текст // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2024. Т. 23. № 9. С. 124–131.

Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 464 с.

Genette G. Introduction to the paratext // *New Literary History*. 1991. Vol. 22. № 2. P. 261–272.

### References

Belyy A. *Stikhotvoreniya i poemy* [Poems and verses]. Moscow, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1966. 656 p. (in Russ.)

Blok A. A. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem. V 20 t.* [Complete works and letters: in 20 vols.]. Moscow, Nauka, 1997. Vol. 2. 896 p. (in Russ.)

Brodovskaya Yu. I. "Chto so mnoy budet — to budet i v tetrad'": pervaya cheshskaya tetrad' liriki M. I. Tsvetaevoy ["What will happen to me will be in the notebook": the first Czech notebook of lyrics by M. I. Tsvetaeva]. In: *Tsvetaeva M. I. Cheshskaya tetrad' (1922–1923)* [Czech notebook (1922–1923)]. Novosibirsk, Otkry'taya kafedra, 2024. 600 p. Pp. 26–42. (in Russ.)

Genette G. Introduction to the paratext. *New Literary History*, 1991, vol. 22, no. 2, pp. 261–272.

Kuzmin M. «Orfej i Evridika» kavalera Glyuka ["Orpheus and Eurydice" by Ritter Gluck]. In: *Kuzmin M. Proza i esseistika: v 3 t.* [Prose and essays: in 3 vols.]. Moscow, Agraf, 2000. Vol. 3. 768 p. Pp. 543–549.

Orfey i Evridika: Opera-tragediya v trekh aktakh [Orpheus and Eurydice: an opera-tragedy in three acts]. Saint Petersburg; Moscow, V. Bessel' i K°, [1908]. 20 p. (in Russ.)

Pushkin A. S. *Polnoe sobranie sochineniy. V 10 t.* [Complete works: In 10 vols.]. Moscow, Izd-vo Akademii Nauk SSSR, 1963a. Vol. 2. 463 p. (in Russ.)

Pushkin A. S. *Polnoe sobranie sochineniy. V 10 t.* [Complete works: In 10 vols.]. Moscow, Izd-vo Akademii Nauk SSSR, 1963b. Vol. 3. 559 p. (in Russ.)

Pushkin A. S. *Polnoe sobranie sochineniy. V 10 t.* [Complete works: In 10 vols.]. Moscow, Izd-vo Akademii Nauk SSSR, 1964. Vol. 5. 639 p. (in Russ.)

Rozanov V. V. *Apokalipsicheskaya sekta (khlysty i skoptsy)* [Apocalyptic sect (khlysty i skoptsy)]. Saint Petersburg, Tip. F. Vajsberga i P. Gershunina, 1914. 207 p. (in Russ.)

Shatin Yu. V. Zheleznaya doroga kak kul'turnyy fenomen i poeticheskiy tekst [The railway as a cultural phenomenon and poetic text]. *Vestnik NGU*, Seriya: Istoriya, filologiya [*Vestnik of NSU*. Series: History, Philology], 2024, vol. 23, no 9, pp. 124–131. (in Russ.)

Shevelenko I. D. Literaturnyj put' Cvetaevoj: Ideologija — poetika — identichnost' avtora v kontekste epohi [Tsvetaeva's literary path: ideology — poetics — author's identity in the context of the epoch]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. 464 p. (in Russ.)

Szilárd L. Germetizm i germenetika [Hermeticism and hermeneutics]. Saint Petersburg, Izd-vo Ivana Limbakha, 2002. 328 p. (in Russ.)

Tsvetaeva M. I. Cheshskaya tetrad' (1922–1923) [Czech notebook (1922–1923)]. Novosibirsk, Otkry'taya kafedra, 2024. 600 p. (in Russ.)

Tsvetaeva M. I. Neizdannoe. Svodnye tetradi [Unpublished. Summary notebooks]. Moscow, Ellis Luck, 1997. 640 p. (in Russ.)

Tsvetaeva M. I. Pis'ma 1933–1936 [Letters 1933–1936]. Comp., text prep., comment. by L. A. Mnukhin. Moscow, Ellis Luck, 2016. 816 p. (in Russ.)

Tsvetaeva M. I. Sobranie sochineniy. V 7 t. [Collected works: In 7 vols]. Moscow, Ellis Luck, 1994. Vol. 5. 720 p. (in Russ.)

Tsvetaeva M. I. Stikhotvoreniya i poemny [Poems and verses]. Intr. article, comp., text prep. and notes by E. B. Korkina. Leningrad, Soviet writer, 1990, 800 p. (in Russ.)

Zenkin S. Teoriya literatury: problemy i rezul'taty [Literary theory: problems and results]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. 217 p. URL: <https://www.litres.ru/book/s-n-zenkin/teoriya-literatury-problemy-i-rezultaty-26702085/> (accessed 25.12.2025). (in Russ.)

Zubova L. V. Poeticheskiy yazyk Mariny Tsvetaevoy [The poetic language of Marina Tsvetaeva]. Saint Petersburg, Helicon Plus, 2017, 541 p. (in Russ.)

### Информация об авторе

Светлана Юрьевна Корниенко, доктор филологических наук, доцент

### Information about the Author

Svetlana Yu. Kornienko, Doctor of Sciences (Philology), Associate Professor

---

*Статья поступила в редакцию 12.01.2026;  
одобрена после рецензирования 05.02.2026; принята к публикации 27.04.2026  
The article was submitted on 12.01.2026;  
approved after reviewing on 05.02.2026; accepted for publication on 27.04.2026*