

Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена

Женевский университет

Петербургский институт иудаики

при поддержке Международного благотворительного фонда
Д. С. Лихачева

Седьмая

международная летняя школа по русской литературе

Статьи и материалы

2-е издание , исправленное и дополненное

Санкт-Петербург
Свое издательство
2012

ФОЛЬКЛОР В СТИХОТВОРЕНИИ ЦВЕТАЕВОЙ
«ХОДИТ СОН С СВОИМ СЕРПОМ...»

Стихотворение Цветаевой «Ходит сон с своим серпом...» (25 апреля 1918) примечательно своей насыщенностью «народными» элементами, в том числе — элементами детского фольклора, который пока не исследовался как источник цветаевской образности¹.

Текстология. Оно было опубликовано впервые в 1976 г. в Париже² с измененной первой строкой: «Ходит он с своим серпом...». Ниже мы приводим его по публикации, сверенной с белой рукописью, что ясно из примечания, содержащего авторскую приписку: «NB! Смерть показывает людям „птичку“ ... 1939 год».³

Текст	Метрика / Ритмика	Рифма
[1]		
1. Ходит сон с своим серпом,	- U — U — U —	a
2. Ходит смерть с своей косой —	- U — U — U —	a'
3. Царь с царицей, брат с сестрой.	- U — U — U —	a'
[2]		
4. — Ходи в сени, ходи в рай!	- U — U — U —	б
5. — Ходи в дедушкин сарай!	- U — U — U —	б
[3]		
6. Шли по рекам синим,	- U — U — — /*- U — U — U	В
7. Шли мы по пустыням,	- U — U — —	В
8. — Странники — к святыням.	- U — U — —	В
[4]		
9. — Мы тебя не при — имем!	— U — U — — U	В'
10. — Мы тебя не при — имем!	— U — U — — U	В'
[5]		
11. — Я Христова сирота,	- U — U — U —	г
12. Растворяю ворота	- U — U — U —	г
13. Ключиком-замочком,	- U — U — — /*- U — U — U	Д
14. Шёлковым платочком.	- U — U — —	Д
[6]		
15. — И до вас доплелась.	- U — — U —	е
16. — Проходи! — Бог подаст!	- U — — U —	е

¹ Благодарим за ценные замечания И. Г. Башкирову, Ф. В. Винокурова и А. В. Штейнгольд.

² Цветаева М. И. Неизданное: Стихи. Театр. Проза. Paris, 1976.

³ Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1995. Т. 1. С. 395; 609.

	[7]		
17.	— Дом мой — немалый,	— U U — U	Ж
18.	Мёд мой — хвалёный,	— U U — U	З
19.	Розан мой — алый	— U U — U	Ж
20.	Виноград — зелёный...	U U — U — U /*- U — U	З
		— U	
	[8]	/*- U — U — —	
21.	Хлеба-то! Хлеба!		И
22.	Дров — полон сад!	— U U — U	к
23.	Глянь-ка на небо —	— U U —	И
24.	Птички летят!	— U U — U	к
		— U U —	

Метрика. Метрика стихотворения отличается сложностью и зависимостью от способов исполнения (ориентация на напев и скандовку). Приведенная выше схема может быть интерпретирована как метрическая, если рассматривать текст как полиметрию, и как ритмическая, если рассматривать разные формы как варианты одного размера (текста или его части). В отличие от ряда исследователей, мы полагаем, что и в неклассических формах встречаются безударные икты. Варианты двойственных форм приведены со значком *.

Стихотворение стилизует фольклорные образцы и включает множество цитат (самые очевидные — в строфах 2, 5, 7 и 8). Можно описать его как центон, а в метрическом отношении — как микрополиметрию следующего состава: X4, X3, Дк4, Д2. Можно дать и более дробное описание. Но очевидно, что усилия автора были направлены скорее на сближение разного, а не на дифференциацию общего. Если рассматривать перечисленные размеры как ритмические варианты одного метра, мы получим вольный тактовик (Т4-2). Но это слишком суммарное определение, не учитывающее того, что 4/5 текста легко интерпретируются в пределах силлаботоники.

Структуре стихотворения точнее отвечает раздельное описание основной части текста (строфы 1–6) и финала (строфы 7–8). В основной части текста господствует 2-сложниковый ритм, в финале — 3-сложниковый. В этом случае мы получаем менее дробную полиметрию: основная часть текста — X4 с дериватами; финал — Д2 с вкраплением «аномального» стиха.

Переход происходит «органично» благодаря биметрии пограничной 6-й строфы: ее стих изометричен и вдвоенному X2 (X4 со стяжением на цезуре), и Ан2. Но мы его толкуем как Дк4 в согласии с основной 4-иктной инерцией основной части.

Мы полагаем, что биметричны, соответствуют Дк4 и те строки, ко-

торые легче всего интерпретировать как ХЗ (строфа 3 и конец строфы 5). Рассмотрим подробнее строфу 3. Она находится между Х4 и Дк4 («Мы тебя не при — имем!»): — U — U — — U. Их связывает общая ритмическая инерция, и разделяющая их строфа также может читаться как Дк4 с дополнительным ударением на окончании (*Шли по рекам си/ним): — U — U — — . Такое чтение подготовлено: а) сильной 4-иктной тенденцией первых двух строф; б) сплошными мужскими окончаниями в них; в) ориентацией текста на народные и детские песенки, предполагающие пение или отчетливую скандовку, при которой можно пренебречь книжным правилом константной ударности последнего икта. 4-я строфа (Дк4) эксплицирует ритмическую схему 3-й строфы, варьируется только клаузула.

Еще сложнее строка 20. Она изометрична ХЗ, что в контексте данного стихотворения может подразумевать Дк4, как мы только что показали. Но в своем окружении (Д2) она выглядит как дольниковая вариация: нулевой зачин Д2 заменяется 2-сложным, а двусложный междуиктовый интервал — односложным.

Текучая и многозначная метрическая структура входит в художественное задание автора, поэтому биметрия (и даже «триметрия») не должна упрощаться при описании, но можно иерархизировать совпадающие формы по функциональной значимости. В строфах 3 и 5 важнее 4-иктная тенденция (сквозь ХЗ «проступает» Дк4), а в 20-м стихе — 2-иктная (сквозь ХЗ «проступает» Дк2).

Подведем итог. Размером стихотворения можно считать Дк4 на хореической основе, переходящий в Дк2 на дактилической основе, а переходной формой служит амбивалентный Дк4 с цезурным стяжением изометричный и сдвоенному Х2, и Ан2. При этом переход не отменяет четности счета, что также сближает два размера.

Рифмовка. На первый взгляд рифмовка выглядит хаотичной и плохо поддающейся описанию из-за разнообразия и двойственности форм. Но за внешним разнообразием скрывается порядок, также ориентированный на фольклорные образцы. Признаком народности выступают в совокупности и неточность, и грамматичность (в народном стихе грамматизм — предпосылка возникновения рифмы, которая сама по себе необязательна), и тройственность рифм (тройные рифмы в литературном стихе редкость, а в раешнике часто встречаются), и несогласованность чередования рифм и окончаний (по правилу альтернанса соседние рифмы должны иметь окончания разной длины), и тавтологические повторы, и наличие холостых стихов (первый стих одновременно и «холостой», и часть тройной рифмы), и неравноударность (если в 3-й строфе женские окончания читаются как

мужские, они расподобляются с женскими рифмами 4-й строфы).

В основной части (строфы 1–6) рифмовка сплошь — смежная («народная»), причем монорифменные цепи варьируются в диапазоне от 1 до 3 стихов (если принять первую строку за холостую) или от 2 до 5 стихов, если считать строфы 3–4 одним моноримом (правда, 5-членность достигается и с помощью тавтологического повтора). Строфы 1–2 не связаны одной рифмой, но здесь единообразны мужские окончания, а в строфах 3–4 цепи «синим–пустыням–святыням» и «имем–имем» максимально сближены и могут восприниматься как варианты одной рифмы (хотя окончания строфы 3 амбивалентны — м/ж).

Степень рифменной связности нарастает до 5-й строфы, в которой эта тенденция перебивается ростом самой строфы (катрен вместо трехстишья), но смежность рифмовки сохраняется (ааББ). И только в последней части вводится перекрестная рифмовка. При этом в 7 строфе окончания — сплошные женские, и лишь в последней женские чередуются с мужскими АБАб — по правилу альтернанса.

Композиция, строфика. В последовательности стиховых трансформаций заметна тенденция, характерная для фольклорных стилизаций Цветаевой. Начинается текст с максимально неточной тройной рифмы: «серпом — косой — сестрой», но в последней строфе требования фольклорной стилистики уступают требованиям выразительности — вводится классическая рифмовка АБАб. Аналогичные принципы заметны и в других фольклорных стилизациях Цветаевой, где начало маркируется фольклорной неточностью, которая в финале уступает литературным нормам (ср. стихотворение «Всюду бегут дороги...»¹). Литературная тенденция проявляется и в том, что текст заканчивается максимально коротким — в данном тексте 4-сложным — стихом (Д2м). Примечательно, что Д2, который в данном случае окрашен «народно-детскими» и игровыми коннотациями, соответствует и античному адонию, который связан с кругом серьезных, торжественных ассоциаций (в частности, Д2 — размер многочисленных гимнов, включая и дореволюционный российский), которые подспудно «драматизируют» происходящее.

Дифференциация размера и окончаний маркирует границы между композиционными частями, как тематическими, так и метрическими: текст состоит из 4 гиперстроф (термин М. Ю. Лотмана): двух 5-стиший, одного 6-стишия и одного 8-стишия. Цветаева отгалкивается от

¹ Рудик И.В. *Стихотворение М. Цветаевой «Всюду бегут дороги...» и «В том краю, где желтая крапива...» С. Есенина // Littera scripta № 9: Труды молодых филологов-славистов. Рига, 2010. (в печати)*

модели А+Б, где А = 3 строки, Б = 2 строки. Первые две части устанавливают инерцию, 3-я ее нарушает (А = 4 строки), а 4-я — опрокидывает, поскольку в ней производится подмена второго члена (А+А), и кардинально меняется размер (расшатанный Д2 вместо вариаций Х4).

Бинарное строение гиперстроф и метрические модификации (включая клаузульную дифференциацию 1-й и 2-й частей) иконически отображают персонажную структуру и сюжетное членение, связанное с травестией главного персонажа стихотворения — смерти. В каждой из частей смерть является в новом облике: сперва в своем собственном, а затем в трех масках: странницы, сироты и без определенного имени (условно 'богатая невеста').

В стихотворении можно выделить четыре фабульных эпизода, складывающихся в сюжет обольщения смертью. Каждый из эпизодов представляет собой две строфы, сочетающиеся по принципу амбейной (антифонической) композиции: в четных частях содержится отклик на нечетные части. Таким образом, текст представляет собой переходную (или синкретическую) лирико-драматическую форму и легко может быть разыгран, представлен в виде игры с элементами диалога. В нечетных строфах (А) или рассказывается про сон и смерть, или сами они говорят от первого лица. В синкретических народных и детских сценках-играх персонажи часто сообщают о себе в 3-м лице, так что 1-я строфа может быть вложена в уста «брата и сестры», сна и смерти. В четных строфах (Б) содержится реакция людей («хора») на явление сна и смерти, а затем — на слова смерти, являющейся в том или ином облики.

Амбейный принцип, как и все принципы в этом тексте, оказывается «текучим»: уже в третьей части вторая строфа поделена между смертью и людьми, а в четвертой люди уже молчат, вся четвертая часть — монолог смерти. Но это не простая эрозия композиционных принципов, а значимое нарушение исходного равновесия. Часть А постепенно растет и вытесняет часть Б. Сначала А слегка «сжимается» (Х4 меняется на более короткий Дк4), затем 3-стишие вырастает до 4-стишия, и речь смерти захватывает половину 2-стишия Б. Наконец, в заключительной части речь людей полностью вытесняется лъстивыми речами смерти, и формула А+Б превращается в А+А — полное господство смерти.

Мотивы и подтексты. Строфы 1–2 составляющие первый эпизод, выступают в роли введения: в первой строфе названы главные персонажи — сон и смерть. Они ходят по свету и пытаются проникнуть в места, где живут люди. Они «брат с сестрой», и это не случайно: и в

языке («вечный сон» — метафора смерти), и в фольклоре¹, и в литературной традиции² сон устойчиво сближается со смертью. Параллель «сон-смерть» в творчестве Цветаевой³ рассматривается в ряде работ⁴, но разбираемое стихотворение в них не упоминается.

Смерть и сон являются со схожими атрибутами. Серп, с которым приходит сон, — это, вероятно, луна (сон приходит ночью). Первая строка вообще напоминает детскую загадку. Сон, действительно, «подкашивает», но не смертельно: он является мирным, идиллическим «жнецом». Однако, образ «серпа» многозначен⁵, что подчеркивает параллель с аллегорической косой смерти.

Вторая строфа — реакция людей на «брата и сестру». Сну предлагают: «Ходи в сени, ходи в рай»; смерти: «Ходи в дедушкин сарай» (место, не предназначенное для жилья). Возможно, в последнем императиве содержится намек на то, что дедушка скоро умрет или уже умер. «Дедушкин сарай» может быть метафорой гроба. Цветаева цитирует присказку, сопровождающего детскую игру: «Ходи в пекло, ходи в рай, / Ходи в дедушкин сарай, / Там и пиво, там и мед, / Там и дедушка живет!»⁶. «Пекло» заменяется нейтральным «сени», которые оказываются контекстуальным синонимом «рая» и антонимом «сарая». Пропущенное «пекло» тяготеет именно к «сараяю» (хозяй-

¹ Ср.: «Сонный, что мертвый. Уснешь, что умрешь»; «Сон смерти брат» и др. (Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1866. Т. 4. С. 245–246).

² Ср.: «Чаще сон и смерть предстают как взаимозаменяемые состояния» (Ханзен-Лёве А. *Русский символизм*. СПб., 1999. С. 249).

³ В «Словаре поэтического языка Марины Цветаевой» помимо цитат, собранных в статьях «Сон» и «Смерть», об этом свидетельствует отдельная статья «Сон /смерть/», где перечислены 16 произведений (*Словарь поэтического языка Марины Цветаевой: В 4 т.* Сост. И.Ю. Белякова, И.П. Оловянникова, О.Г. Ревзина. М., 1996–2004. Т. 4, кн. 1. С. 574–575).

⁴ Например: Айзенштейн Е. *Сны Марины Цветаевой*. СПб., 2003; Кудрявцева Е.Л. *Мотив сна в «Лебедином стане» Марины Цветаевой* // «Лебединый стан», «Переулочки» и «Перекоп Марины Цветаевой. Четвертая международная научно-практическая конференция (9-10 октября 1997 г.). Сб. докладов. М., 1997. С. 146–155; Макарова К. Ю. *Тема сна в творческом сознании Марины Цветаевой* // Марина Цветаева в XXI веке: XV и XVI Цветаевские чтения в Болшеве (2003, 2004 гг.): сборник докладов. М., 2005. С. 201–213.

⁵ Иная «жатва» описана в «Слове о полку Игореве»: «На Немиге снопы стелют из голов, молотят цепями булатными, на току жизнь кладут, веют душу от тела» (С. 383) (Слово о полку Игореве (подготовка текста, перевод и комментарии О.В. Творогова). // *Памятники литературы Древней Руси. XII век*. М., 1980. С. 272–287).

⁶ Рыбаков Б.А. *Язычество Древней Руси*. М., 1987. С. 160.

ственные пристройки нередко ассоциировались с нечистой силой), — туда и посылается смерть. Дедами называли предков (то есть мертвых), а в диалектах «дед», «дедушка» (и т. п.) часто эвфемизм черта, домового, лешего¹. Скорее всего, посылается «к черту», с которым она также ассоциировалась.

Сон принят людьми, смерть же меняет обличье для того, чтобы попасть к людям. Многочисленные лики смерти перечислены в похоронных плачах и причитаниях. Смерть входит обманом — без стука, «потихошеньку»:

Подходила тут скорая смертушка,
Она крадчи шла злодейка-душегубица
По крылечку ли она да молодой женой,
По новым ли шла сеням да красной девушкой,
Аль калекой она шла да перехожею;
Со синя ли моря шла да все голодная,
Со чиста ли поля шла да ведь холодная,
У дубовых дверей да не стучалася,
У окошечка ведь смерть да не давалася,
Потихошеньку она да подходила
И черным вороном в окошко залетела...²

М.Д. Алексеевский отмечает: «В некоторых причитаниях XIX века, когда речь идет о приходе Смерти в дом, описываются попытки ее „заобрить“ подарками или угощениями. Показательно, что чаще всего Смерть проникает в дом в облике „калики перехожей“». Известно, что нищих и странников, приходящих в крестьянский дом, практически всегда угощали, так как в традиционной культуре нищий осмысляется как пришелец из иного мира. В христианских легендах в образе нищего в дом мог зайти святой или сам Бог»³.

Во второй части (строфа 3) смерть выступает странницей, направляющейся к святым местам. Она выступает от лица коллективного «мы», потому что странники обычно ходили группами. Указывается, что она шла «по рекам синим» и «по пустыням» (ср. в процитированном плаче: «со синя ли моря», «со чиста ли поля»).

Ее отказываются пригласить в дом, повторяя отказ дважды: «— Мы тебя не при — имем!». Тон ответа меняется: макабрическая шут-

¹ *Словарь русских народных говоров*. Вып. 7. Л., 1972. С. 331.

² Барсов Е. А. *Причитанья Северного края*. М., 1872. Ч. 1. Плачи похоронные, надгробные и надмогильные. С. 45–46. Цитируем в новой орфографии.

³ Алексеевский М.Д. *Застолье в обрядах и обрядовом фольклоре русско-го Севера*. Автореферат дисс... кандидата филол. наук. М., 2005. Эл. ресурс: <http://www.ruthenia.ru/folklore/alekseevsky3.htm> [Дата просмотра: 25.09. 2010].

ливость сменяется патетикой. Повтор — традиционный компонент заговоров, в том числе — от порчи, от опасностей. Форма «не приемю» — церковнославянизм, и семантически напоминает повторы из церковного обряда крещения: «Само отречение выражается троекратным ответом — “отрицаюся” на три раза повторяющиеся вопросы священника: “Отрицаешься ли сатаны, и всех дел его, и всех аггел его, и всего служения его, и всея гордыни его?”»¹. Синонимичная форма «не приемлю» (в отношении смерти / вечности) не раз встречается в пафосных стихах Цветаевой 1913 г., объединенных темой «юности и смерти» («Посвящаю эти строки...», в ранней редакция «Идешь на меня похожий...»).

В третьей части (строфа 5) смерть является сиротой и произносит жалобный текст, который в фольклоре бытует как детская закличка («Дождик, дождик, перестань...»), например, в таком варианте: «Я у бога сирота, / Открываю ворота / Крючком, замочком, / Шелковым платочком!»² Текст заклички позже используется Цветаевой в стихотворении „Але“ (5 ноября 1918): «Без ключика Христовой сироте / Откроются Христовы ворота»³. И на этот раз смерть не впускают, но как будто уже не узнают (возможно, обман удался).

Она могла выдать себя репликой «И до вас доплелась», которая вынесена в следующую строфу и по стилю отличается от предыдущего четверостишия (грубое «доплелась»). Указание «и до вас» носит оттенок намеренности, словно цель «сироты» — попасть в дом. Смерть отчасти выдает себя и конкретизацией гендерной принадлежности: «доплелась» — форма женского рода («сирота» — общего). Люди прогоняют ее: «Проходи — Бог подаст!».

В заключительной части (строфы 7–8) смерть избирает самый тонкий способ обольщения, она вообще себя не называет и не использует глагольных форм женского рода. Теперь задача собеседника — не отреагировать на ту или иную маску, а догадаться о том, кто с ним говорит. Смерть не просит милости, а дразнит намеками на собственные щедроты. И здесь она выступает «сестрой сна» — одурманивает собеседников иллюзорными образами. Наступательная тактика сменяется тактикой заманивания: смерть не «ломится» в дом, а, напротив, как будто зазывает к себе — в свои хоромы, на риторическом уровне подменяя роли персонажей А и Б на противоположные.

¹ Шиманский Г.И. *Литургика: таинства и обряды*. Издание Сретенского монастыря, 2003. С. 14.

² *Сказки, песни, частушки, присловья Ленинградской области*. Л., 1982. С. 481.

³ Цветаева М.И. *Собрание сочинений...* т. 1, С. 438.

Речь смерти — тоже своеобразная загадка, как и «серп» в первой строке, только разгадка «серпа» вскрывала его безобидность, а здесь привлекательные образы скрывают подлинную опасность. Смерть описывает идеальное хозяйство (строки 17–22). Не определяя своего статуса, смерть ведет себя как невеста или еще точнее — сваха, расхваливающая приданое. На брачные интенции указывает и процитированный рефрен народных свадебных песен: «Розан мой — алый, / Виноград — зелёный...»¹. Песня с названным рефреном часто обращена к потенциальному жениху. Например, в собрании П. В. Киреевского встречается такой образец:

А кто у нас холост, а кто неженат?
Сергей у нас холост, Михалыч не женат,
Ах, розон мой, розон, виноград зелёный!²

Цветаева слышала нечто аналогичное от няни своей дочери: «Она работала, как вол, веселилась, как целый табун. Знала все старинные песни, — свадебные, хороводные, заукокойные. <...> И еще: / Розан мой алый, / Виноград зелёный!»³. В эссе «Наталья Гончарова» Цветаева замечает: «Странно. Из всего столятидесятиллионного народа навряд ли десять тысяч видели виноград, а все о нем поют»⁴. В ряде народных песен, действительно, встречается мотив винограда, который связан с героиней, ожидающей возлюбленного. Для Цветаевой виноград в русских песнях и сказках — символ небывалого, соблазнительной мечты. В том же эссе приводится сюжет сказки, где герой «от жажды, от тоски стал врать друзьям и родным, что есть такая земля, сам там был (был в соседнем селе), где каждая виноградина с доброе колесо. («Сам там был, мед-вино пил, по усам текло,

¹ Фольклорист Ю.А. Копытов отмечает: «...момент цветения растений воспринимался еще и как мистическое, опасное время, а сами цветы ассоциировались с душами умерших. Отчасти и в этой связи цветок становится олицетворением невесты (напр., “розочка алая”, особенно наглядно — в моделирующей свадебные эпизоды троичкой игровой песне “Розочка”). В рефрене “розан (*или «розой»*), мой розан, да виноград зелёный» — сочетание полисемантического образа невесты (невеста — источник новой жизни и воплощение смерти) и зеленого винограда, символизирующего круговорот жизненных сил и потенциал (созревание винограда — приготовление конечного продукта (изюма, сока, вина и т.д.)) // Копытов Ю.А. *К семантике фитонимических символов в фольклорных текстах (на материале песенной традиции Карагайского района Пермской области)* // <http://www.ruthenia.ru/folklore/kopytov1.htm>

² Собрание народных песен П. В. Киреевского. Тула, 1986. С. 112.

³ Цветаева М.И. *Собрание сочинений...* т. 4, С. 557.

⁴ Цветаева М.И. *Собрание сочинений...* т. 5., С. 98.

а в рот не попало» — оттуда присказка!)»¹. Смерть тоже упоминает «мёд хвалёный», как и «виноград зелёный». Герой «от жажды, от тоски» выступает в той же функции оболстителя и обманщика, что и Смерть в разбираемом стихотворении.

Но смерть дает намеки и на правильную отгадку своих речей. Она перечисляет предметы, которые могут являться элементами или метафорой элементов похоронного ритуала. «Дом немалый» — возможный намек на «домовину» (гроб). Хлеб — традиционная часть похоронной и поминальной трапезы, упоминаемое в заупокойном чине «место злачное» — эпитет, характеризующий «тот свет» (ср. начало поэмы «Новогоднее», 1926 г.). Алексеевский пишет про хлеб и мед: «В похоронных обрядах большое значение имеет выделение доли покойного <...> (в гроб умершему кладут кусок хлеба с солью, приговаривая: „Хлеб-соль с собой, нас не беспокой“). Хлеб оставляют на могиле покойника в поминальные дни, одаривают им нищих „на помин души“. <...> иногда в обрядах его замешают зерна (например, их могут рассыпать на могиле для птиц)»; «в похоронных плачах образ трапезы практически не связан с этнографической реальностью, в них изображается „идеальное“ застолье». При этом в описании широко используются устойчивые формулы: „столы дубовые“, „чашки золочёные“, „скатерти браные“, „питьица медвяные“, „ествыица сахарные“. <...> В эпитетах, относящихся к напиткам, особо выделяются такие их качества, как „сладость“ („питьица медвяные“) и хмельная сила („пивушко пьяное“)»².

Самым настаораживающей в монологе смерти является гипербола: «Дров — полон сад!» Сад (у Цветаевой встречается выражение «Смерть-садовница»³) должен быть наполнен живыми деревьями, а не дровами. Дрова, вероятнее всего, — еще одна метафора гробов. Но адресат речи уже не в силах уловить эту параллель: ответа не следует.

В последней строфе смерть отвлекает слушающего: «Глянь-ка на небо — / Птички летят!». В белой тетради позже Цветаева делает помету: «NB! Смерть показывает людям „птичку“... 1939 год». Смерть показывает «птичку», чтобы отвлечь внимание, зафиксировать его на чем-то постороннем. Это стандартный прием, который используют родители, иногда — фотографы, а также карточные шулеры, воришки и хулиганы⁴.

¹ Там же.

² Алексеевский М.Д. *Застолье...*

³ Цветаева М.И. *Собрание сочинений...* т. 1. С. 547.

⁴ В записной книжке Цветаева цитирует: «С птичкой берем, с ломиком берем, — с отмычкой не берем!» (Царские — Думские — Советские. — На Кавказе)» (Цветаева М.И. *Неизданное. Записные книжки.* В 2 т. М., 2000-

Последнее двустишие отсылает к игре в горелки. В эссе «История одного посвящения» Цветаева, описывая уничтожение архива, что осмысливается как 'сожжение прошлой жизни', цитирует: «Гори, гори ясно, / Чтобы не погасло! / Глянь-ка на небо: / Птички летят! / Небо — черный свод камина, птички — черные лохмы истлевшей бумаги. Адовы птички. Небосвод, в аду, огнесвод»¹. Таким образом, «птички» в данном стихотворении восходят к присказке, которой сопровождаются «игры с огнем». Пламя — символ и ада, и уничтожения жизни, и освобождения от прошлого. Примечательно, что героиня эссе — невеста, покидающая дом.

Сюжет обольщения, соблазна (часто — силами зла) в поэзии Цветаевой получил широкое распространение. Тот же сюжет является центральным в поэме «Переулочки» (1922) и «Крысолов» (1925). Героиню «Переулочков», былинную колдунью Маринку, сама Цветаева сравнивала с Цирцеей. Но очевидно, что для нее актуальны не только греческие и русские, но немецкие, например, традиции, в частности балладные приемы соблазнения темными силами, несущими смерть. Характер канонического имеет диалог в «Лесном царе» Гете и Жуковского. Ср. прямую речь лесного царя, на которую явно ориентируется финальная часть разбираемого стихотворения: «Дитя, оглянися; младенец, ко мне; / Веселого много в моей стороне: / Цветы бирюзовы, жемчужны струи; / Из золота слиты чертоги мои <...> Ко мне, мой младенец; в дуброве моей / Узнаешь прекрасных моих дочерей: / При месяце будут играть и летать, / Играя, летая, тебя усыплять. <...> Дитя, я пленился твоей красотой: / Неволей иль волей, а будешь ты мой»².

Выводы. В стихотворении «Ходит сон с своим серпом...» Цветаева создает вариацию на традиционный балладно-сказочный сюжет, облекает ее в синтетическую форму, сотканную из народных элементов, часто — подчеркнуто бытовых, игровых, детских. Это не археологические изыскания, а то, что Цветаева слышала сама, вплоть до «жульнического» приема — «показать птичку». Тем самым архаичная тема обновляется и обретает необыкновенную свободу выражения, в том числе и на стиховом уровне. В игровую форму облекается, однако, совсем не игровое содержание: в этом тексте по-своему отразилось многообразие и вездесущность ликов смерти в России 1918 года, ее нередко народный облик и в какой-то степени соблазнительность для самого автора.

2001. т. 2, С. 218). Но здесь, по-видимому, имеется в виду другая «птичка» — воровской инструмент.

¹ Цветаева М.И. *Собрание сочинений...* т. 4. С. 30.

² Жуковский В.А. *Собрание сочинений* в 4 т. М.; Л., 1959. т. 2. С. 140–141.