

## Содержание и смысл поэмы М. Цветаевой «Перекоп» \*

Г. В. Дуринова

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
«ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ», САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

*Аннотация.* Статья посвящена малоизученному тексту М. Цветаевой – поэме «Перекоп». Написанный (по свидетельству самой Цветаевой) «с опорой» на дневниковую прозу С. Эфрона «Записки Добровольца», «Перекоп» часто ошибочно понимается как апология Белого движения. С этой точки зрения поэма повторяет темы ранних стихотворений Цветаевой из цикла «Лебединый стан». В статье предпринята попытка последовательного чтения поэмы и предложено иное понимание ее смысла и содержания. «Перекоп» рассматривается в категории интертекстуальности, оппозиций поэзия – проза (в сопоставлении с «Записками Добровольца»), монолог – диалог, лирика – нарратив. На основе анализа формируется концепция поэтического нарратива – повествования, в котором присутствует событийность особого рода. В отличие от «классического» нарратива (В. Шмид) здесь непредсказуемость заменяется на прогнозируемость события (до фабульного уровня событие происходит на уровне лингвистиче-

---

\* Исследование проведено при поддержке Программы «Научный фонд» Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ).

Дуринова Г. В. Содержание и смысл поэмы М. Цветаевой «Перекоп» // Критика и семиотика. 2017. № 1. С. 263–293.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2017. № 1  
© Г. В. Дуринова, 2017

ском, и текст выступает как иконический знак). Смысл «Перекопа» не обусловливается биографическим, историческим, политическим контекстами, а воплощает центральную для поздней Цветаевой тему совести и личной ответственности за другого человека (развертывание метафоры «голос совести»).

*Ключевые слова:* М. Цветаева, лингвистическая поэтика, нарратология.  
УДК 81'367.7

*Контактная информация:* Дуринова Галина Вячеславовна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры сравнительного литературоведения и лингвистики НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербургская школа социальных и гуманитарных наук (ул. Промышленная, 17, Санкт-Петербург, 198099, Россия, [bnepokoev@hse.ru](mailto:bnepokoev@hse.ru))

### Контекст создания

«Перекоп» – поэма о последнем сражении Добровольческой армии на Перекопском перешейке в Крыму (1920 г.). М. Цветаева работала над поэмой с 1928 по 1929 г., находясь в эмиграции во Франции. Перед отъездом в СССР в 1938 г. Цветаева переписала поэму в отдельную тетрадь, снабдив текст «Пометками». С Добровольчеством Цветаева была связана биографически: ее муж С. Эфрон – участник Крымского похода Белой армии, автор «Записок Добровольца», с которых, по словам Цветаевой, ее поэма была «списана» («...писался так: слева – его тетрадь (крохотная, даже не тетрадь, а стопочка бумаги), справа моя – черновая, синяя, вчетверо большая» [Цветаева, 1994, т. 3, с. 184]). Однако к моменту написания поэмы С. Эфрон кардинально изменил свои взгляды на Добровольчество (статьи «О Добровольчестве», «О путях России», «Эмиграция»). Когда поэма переписывается в тетрадь и снабжается «Пометками», Эфрон – тайный агент НКВД в Париже. Нет никаких свидетельств того, знала ли Цветаева о его деятельности; однако таким свидетельством, возможно, является сам «Перекоп» – композиционно центральная глава о «перебежчике» рисует сложный психологический портрет белого офицера, перешедшего на сторону красных.

«Перекоп» заканчивается наступлением белых и победным сражением с Латышской дивизией Красной армии. В интервью Надежде Городецкой (1931 г.) Цветаева рассказывает о своем желании продолжить работу над «Перекопом», с тем чтобы написать «финальную часть»: разгром Белой армии и «конец всего». Однако ей не удалось найти свидетеля. «А сам перекопец, – говорит Цветаева о С. Эфроне, – ...к Перекопу уже остыл» [Там же, с. 178]. И тем не менее она посвящает поэму именно ему – *моему дорогому и вечному Добровольцу*.

Фактически же «Перекоп» не был нужен не только Эфрону, текст, «не смотря на “белогвардейскую” тематику... не <соответствовал> требованиям эмигрантских изданий» [Мейкин, 1997, с. 263] и ни разу не печатался. Сознавая невозможность привести этот текст в советскую Россию, Цветаева отдает «Перекоп» на хранение Е. Э. Малер и, судя по оставленным комментариям, все же надеется на публикацию поэмы в будущем («Если когда-нибудь – хоть через сто лет! – будет печататься...») [Цветаева, 1992, с. 611]). Дается четкая хронология работы: «Начат 1-го августа 1928 г. в Понтайяке (Жиронда). Кончен 15-го мая 1929 г. в Медоне (девять лет с майского Перекопа). Переписан в эту книжку 5-го – 8-го сентября 1938 г. в Dives-sur-Mer (Морском Диве) – Calvados» [Там же, с. 604]. Такая подробная «справка», следующая за текстом произведения, – нечастое для Цветаевой явление. Судя по всему, для нее эта пометка имела большое значение. Во-первых, подчеркивается дата написания – «девять лет с майского Перекопа», благодаря чему названное событие приобретает актуальную значимость. Во-вторых, «топографическая хронология» (*Понтайяк, Медон, Dives-sur-Mer*) косвенно сообщает, что поэма задумывалась, писалась, дорабатывалась не в России.

Очевидно, что «Перекоп» – глубоко личная и волнующая тема, осмысление которой было для Цветаевой очень важно. В. Швейцер пишет о «болезненной задетости темой Добровольчества» [1995, с. 93], а Е. Б. Коркина отмечает, что поэма писалась «в полном одиночестве, из “чистого чувства чести” и долга» [1995, с. 3].

Таков контекст создания «Перекопа». Здесь так тесно переплетены факты биографии Цветаевой-человека и философские искания Цветаевой-поэта, что рассматривать одно отдельно от другого не представляется возможным. Исследователь подвержен опасности видеть в «Перекопе» не цель, а средство реконструкции политических взглядов М. Цветаевой, невозможности отстраниться от того, что «Перекоп» – реальный факт биографии близкого ей человека. При таком подходе «представление об авторской позиции становится упрощенным и одноплановым: Цветаева – певец Белого движения» [Ревзина, 2009, с. 202]. Кроме того, мы в таком случае должны, вслед за М. Мейкином<sup>1</sup>, признать текст неудавшимся, «не тянущим» на историческую поэму в своей лиричности и субъективности, тогда как «задача – поведать реальную историю Перекопа» [Мейкин, 1997, с. 265]. Впору поставить вопрос в обратную сторону: о какой задаче

---

<sup>1</sup> Ср.: «Известные средства – разделение слов, слияние нескольких слов в одно сложное при помощи дефисов, игра слов – едва ли уместны в поэме, задача которой – поведать реальную историю Перекопа. Кажется, сама Цветаева была недовольна достигнутым результатом. Отправляя белой вариант поэмы в Швейцарию, она, словно извиняясь, отмечала в пространственных пометках к “Перекопу” (единственному произведению, снабженному подобным аппаратом) свою “безнадежную неизлечимую военную слепость”» [Мейкин, 1997, с. 265].

говорит именно такой текст «Перекопа»? И если язык поэмы близок языку лирической поэзии Цветаевой и тем самым эта тема «моделируется как личностно значимая» [Ревзина, 2009, с. 206], что же именно оказывается столь значимым для Цветаевой?

### Первое чтение

Для того чтобы соотнести название поэмы с историческим событием, необходимо «подключиться» к определенному фонду культурно-исторического знания: историческое событие, давшее название поэме, – Перекопско-Чонгарская операция 1920 г. (Перекоп – город на Перекопском перешейке в Крыму). Вероятнее, однако, что первое читательское восприятие – предикатное имя (от глагола «перекопать»). Оно может пониматься как в буквальном, так и в метафорическом смысле (перекопать себя, свои мысли и т. д.). Далее, переходя к посвящению и трем эпитафиям, мы улавливаем расширение этого философско-генерализующего измерения. *Моему дорогому и вечному добровольцу* – такое посвящение содержит два параметра: представление темы как личностно значимой (*моему дорогому*) и введение исторической темы (*доброволец*). Ср.: Доброволец. 1. Вступающий в ряды армии во время войны по своему желанию; 2. перен. Добровольно берущий на себя какую-нибудь трудную работу, обязательство; 3. Белогвардеец [Ожегов, Шведова, 1992].

Однако атрибутивный признак, приписываемый этому слову, выводит его за рамки названного выше понятия: *вечный доброволец*. Такое определение заставляет задуматься о внутренней форме слова *доброволец*.

О концепте *ВОЛЯ* в русской языковой картине Ю. Д. Апресян пишет: «Стимулом к активному функционированию человека являются его желания. Человек реализует их с помощью силы, которая называется волей; воля, собственно, и есть способность приводить в исполнении свои желания. <...> Желания могут быть как разумными и моральными, так и неразумными и аморальными: воля сама по себе вне морали, она может быть и доброй, и злой. Поэтому действие воли уравнивается в человеке действием другой силы, которая называется совестью. Если желания и воля являются инициатором деятельности человека, то совесть мыслится как нравственный тормоз, блокирующий реализацию его аморальных желаний» [1995, с. 353].

Ю. С. Степанов толкует данный концепт через перволичную форму *хочу* и показывает этимологическую связь глаголов *хотети* и *хватати*: «Самое существенное в семантическом развитии этих глаголов состоит в том скачке, который отделяет ‘хватать, добиваться’ от ‘хотеть’». Древнерусское *хъчу* можно толковать как ‘да будет так, чтобы я схватил’. Таким образом, «воля – это состояние готовности к действию» [Степанов, 2001, с. 434].

Слову *доброволец* в тексте эпиграфа к поэме может быть дано следующее толкование: ‘человек, наделенный доброй волей, т. е. обладающий силой независимого внутреннего убеждения, согласованного с желанием добра как личного долга, готовый действовать согласно этой воле, вопреки неблагоприятным на то условиям’.

Первый эпиграф тематически связан с посвящением: *А добрая воля Везде одна!* – это тема *доброй воли*. Эпиграф элиминирует конкретно-историческое значение понятия добровольчества, представляя эту идею в виде философской максимы, которая ранее уже формулировалась в творчестве Цветаевой (например: *Белый был – красным стал: Кровь обагрила. Красным был – белый стал: Смерть побелила* в стихотворении «Ох, грибок ты мой, грибочек, белый груздь!» [Цветаева, 1990, с. 399]).

Обобщенно-абстрактное содержание второго эпиграфа (*Dunkle Zypressen! // Die Welt ist gar zu lustig. // Es wird doch alles vergessen*)<sup>2</sup> конкретизируется в следующем за ним: *Через десять лет забудут! – Через две-три – вспомнят!* Абстрактное *все* из предыдущего эпиграфа наполняется конкретным содержанием: речь идет о белогвардейцах. Одновременно проявляется полемика по отношению к утверждению, что *все будет забыто*. Вербализуется альтернативная (авторско) смысловая позиция, которая и позволяет определить авторскую. (В этом читателю помогает и указанный ниже в скобках «источник» цитаты: «живой разговор летом 1928 г. Второй – я» [Цветаева, 1992, с. 570]).

Далее мы переходим к чтению текста поэмы. Последовательность частей такова: *Вал, Дневальный, Сирень, Брусилов, Перебежчики, Врангель, Налет, Прожектор, Канун, Последний чай, Выход*.

Эти одиннадцать главков образуют следующий сюжет: «сидение» в районе Перекопского перешейка и ожидание приказа о наступлении (сооружение вала, тщетные попытки снабжения армии продовольствием посредством обедневшего населения – *Вал, Сирень*), получение приказа, приготовления (*Канун, Последний чай*) и само наступление (*Выход*). Далее следует своего рода авторское послесловие, сообщающие нам о результатах сражения: армия Врангеля одержала победу над Латышской дивизией Красной армии. Эту основную схему дополняют несколько микросюжетов: описательная главка *Дневальный*, сюжет о призыве Брусилова покончить с Гражданской войной ради защиты Родины от поляков (*Брусилов*) и следующий за ним сюжет о перебежчиках, описываемый в одноименной главке, речь Врангеля (*Врангель*), сюжет о воздушном нападении на «крас-

---

<sup>2</sup> «Темные кипарисы! // Мир чересчур весел. // И все будет забыто». В факсимильном издании «Перекопа», подготовленном Е. Б. Коркиной, дан комментарий относительно источника этого эпиграфа: «Как установил Г. Струве, это – трехстишие из стихотворения Теодора Шторма (1817–1888) «Frauen-Ritotnelle»; Цветаева полагала, что это строки Н. Ленау [Коркина, 1995, с. 62].

ное село» Первоконстантиновка (*Налет*) и глава *Прожектор* (призванная, по словам Цветаевой, дать «игру света и тьмы» [Цветаева, 1992, с. 608]).

Поэма написана от лица инклюзивного «мы», подразумевающего участников Белого движения, находившихся на Перекопе. Повествователь вербализует сознание участников, звучащее в тексте как множество (часто нерасчлененное) голосов: – *Каб не чех! – Каб не тиф! Кто-то: – эх! Кто-то: – жив бы Колчак...* Повествователь воспроизводит эмоциональное состояние участников (*нуда, нуда, нуда*), физическое состояние (*безостановочный – не тек, Пот: просыхал, как спирт*), разделяет с ними пространственно-временную систему координат (*Перекоп – наши*). Но он никогда не сливается с персонажами полностью, никогда не воплощается в одном конкретном голосе-сознании: будучи наделенным свободой временного передвижения, повествователь обладает знанием о будущем, ему заранее известна судьба добровольцев (*Погост найди, где русского нет*).

Уже в первой главе *Вал* повествователь не только один из участников, вокруг которого звучат (и мы слышим вместе с ним) разрозненные реплики: – *Шутка ли! В норах! После станиц-то! Что мы – кроты, что ль? Суслики, что ль?* Это и оставшаяся с ребенком мать, получающая в Москве *паек Кремля*, который не черств, только будучи *размоченным слезой*. Это она рассказывает сыну, как *папа на Перекопе семь недель ежиков ел*, добавляя: *Тем ежам – совесть приправой* (вспомним анализ А. Д. Апресяна о *СОВЕСТИ* как рычаге именно для «доброй воли»). Благодаря такому осложнению субъекта повествования, описываемая ситуация предстает более полно: есть «наши», есть «враг», а есть и «сын», «мать» – трагедия любой войны не только на поле боя, но и в тылу. Вводится моральный параметр: «папа на Перекопе» выполняет моральный долг, долг совести. Причем именно от наличия этого последнего зависит, будет продолжаться борьба или нет: *Есть еще порох В пороховницах, И в солоницах Совесть – соль!* Такое понимание происходящего принадлежит именно субъекту повествования, который теперь выступает как экзегетический (внетекстовый). Ему принадлежат и предикации: *Земля была суха, как скит, Которому гореть* – он знает об обреченности добровольчества. Это он понимает, чем могут быть чреватые даже самые высокие устремления: *Осточертевшая лазорь! (С неё-то и ослеп Гомер!)*, и как велик риск не суметь им соответствовать: *Хотели в глаз, садили в бровь*. Вслушиваясь в происходящее, Поэт слышит: *Коп-пере-коп. Так-пере-так*. Происходит разложение слова на морфемы, каждая из которых обладает собственным значением и коннотирует какие-то смыслы. Текст, таким образом, выступает как иконический знак: «Означающее языкового знака материализуется в неязыковом объекте и в означающем» [Ревзина, 2009, с. 520].

Подытожим первые наблюдения: а) конкретно-историческая тема расширяется до философской (в этом ключе происходит переосмысление

ключевых понятий *доброволец* и *добрая воля*); б) повествователь занимает «скользящую» позицию в отношении вхождения или невхождения в повествуемый мир; в) текст «прошивается» пунктирными смыслами, связанными с темой памяти и забвения, долга и совести; г) помимо фабулообразующих глав (*Вал, Сирень, Канун, Последний чай, Выход*) в тексте присутствуют нарративно пустые (несобытийные), но являющиеся сюжетообразующими главы (*Дневальный, Брусилов, Перебежчики, Врангель, Налет, Проектор*). Подготавливают ли нас эти наблюдения к прочтению заключительных строк поэмы? *Через день – катились вскочь / Те – текай-откачивай! – / Стало ведомо: в ту ночь / Мая двадцать пятую / семью тысячами – жив / Бог! Глядел-не смаргивал! – / Бита на голову их / Девятая Армия. // В солоноводных Сиваих / – Латышки, плачь об латышах! – / Осиротили латышат, / Перетопили – лотошат / Ведь! никуда ж ведь! Никаков / Латыш – ни их, ни наш. / Навеки вечные веков / Слились: латыш: Сиваи.*

Эти строфы формально не входят ни в одну из глав, от основного текста поэмы они отделены чертой. Они не являются фабулообразующими, поскольку выходят за пределы описываемого события (*через день*). Мы в них не узнаём ни повествователя, ни «персонажей». Кому стало «ведомо»? Вероятно, белым – далее выражаются лаудативные эмоции по поводу гибели латышского врага. Но это уже совсем не те «белые», которые участвовали в этом сражении. Кому принадлежит извиняющееся *никуда ж ведь!* – этим «новым» персонажам? Повествователю? В терминологии О. Г. Ревзиной в таком случае следует говорить о «ролевом субъекте» (примеряющем на себя «народную маску»), тогда как поэма написана от лица «чистого Я-субъекта» [Ревзина, 2009].

Смыслы памяти (*на веки вечные веков*) и совести (*Латышки, плачь об латышах! – ...лотошат ведь! никуда ж ведь!*) в этих строках определенно находят выражение. Но это совершенно другое выражение, это уже не «прошивка» текста, эти смыслы выступают здесь в роли тех самых «рычагов», о которых применительно к совести пишет А. Д. Апресян. Эти «рычаги» спускаются автоматически в силу работающего на протяжении всего текста механизма. Мы безошибочно улавливаем диссонанс строк *Латышки, плачь об латышах!* в отношении высоконравственной установки в главе «Перебежчики»: *Пошли, Боже, красным и белым – Ту – для лужа, друга – для бега!* Опускается рычаг – и уже в следующих строках читаем: *лотошат Ведь! никуда ж ведь! Никаков Латыш – ни их, ни наш.* За этим «функциональным сбоем» происходит выравнивание – «дотягивание» до сформулированной на протяжении поэмы нравственной позиции: *Навеки вечные веков Слились: латыш: Сиваи.*

Пожалуй, на данном этапе можно констатировать лишь следующее. Во-первых, читателю совершенно не понятно, к какому содержанию поэмы «крепится» такой конец, т. е. и содержание поэмы (первичная наивная

читательская позиция: «о чем?») оказывается непонятым. Во-вторых, читатель не может не отреагировать на существенные изменения в тексте (будь то стилистический регистр, пространственно-временные координаты или несравнимо большая смысловая нагрузка на пунктуацию и семантику грамматических категорий – например, ед. ч. *латыш* и мн. ч. *Сиваши*). Эта реакция подразумевает недоверчивое отношение к роли *формы* этого произведения.

### Вопрос о форме

В комментариях к поэме М. Цветаева настаивает на «документальности» повествования, на подчас буквальном воспроизведении текста «Записок Добровольца» С. Эфрона («мною дословно, без малейшего изменения, взяты из записок моего добровольца, просто – списаны...» [Цветаева, 1992, с. 611]), а всякое отступление от документальности – это «вина стихов» [Там же]. Признание странное по многим причинам: получается, что цель – переложение повествования в стихотворную форму, но и все, что в результате этой процедуры оказывается неудачным, является таковым из-за этой же стихотворной формы. Такое умаление своей роли как поэта не только не свойственно Цветаевой, но и для всякого знакомого с ее творчеством читателя является нелепым и неправдоподобным. В своем творчестве М. Цветаева «проходит путь самопознания и самоидентификации» и «никогда не отрывается от самой себя, и какую бы роль она не избирала, – это один из ликов ее личности» (О. Г. Ревзина<sup>3</sup>). Насколько серьезна подобная установка на отказ от себя как поэта? Судя по всему, эта установка проявилась в попытке (сознательной или нет) построения текста поэмы по тем же законам, что и повествовательный текст С. Эфрона. «Записки Добровольца» – письменное изложение С. Эфроном своего опыта как участника Добровольческого похода, своего рода личный вариант истории.

П. Рикёр о создании истории пишет как о «памяти, занесенной в архивы» [2004, с. 235], а смысл архивации усматривает в «порывании с характером молвы, присущим устному свидетельству» [Там же], в принятии личной точки зрения, которое неизбежно сопутствует процессу наррации. Финальные строки «Перекопа» словно бы, наоборот, возвращают нас к «характеру молвы» (*стало ведомо*), принципиальной имперсонализации «свидетельства», к устной форме – просторечию (*Никуда ж ведь!*). В этом проявляет себя внутренний конфликт этого текста, словно раздираемый двумя противоречивыми логиками: нарратив, *создание* истории – и поэтический универсум, нацеленный на *познание* истории.

<sup>3</sup> Ревзина О. Г. Поэтический путь Николая Гумилева. (Рукопись). В более поздней авторской редакции см. [Ревзина, 2016].



Названные «логики», в сущности, являются проявлением базовых оппозиций, относящихся к формам языкового функционирования: тип текста (художественный / нехудожественный, прозаический / поэтический), форма речи (диалог / монолог), речевой жанр (первичный / вторичный).

Объектом художественного текста является фиктивный мир, к которому не применим критерий истинности. Как бы ни настаивала Цветаева на «документальности» и как бы ни корила за возможные «ошибки» стихи, оспаривать «художественность» этого текста не представляется возможным. И не только потому, что это действительно богатый художественный язык (изобилующий тропами и риторическими фигурами), но прежде всего потому, что в нем генерируется и воплощается особый художественный мир. Именно с этим несомненным читательским ощущением, что этот мир не совпадает с «внешним» (историческим, политическим, биографическим), связана невозможность однозначно ответить на вопрос: «О чем?». Этот вопрос требует проникновения и познания мира этого текста.

Относясь, таким образом, ко вторичным речевым жанрам, «Перекоп» вбирает себя множество первичных – реплики, диалоги, монологи. «Эти первичные жанры... трансформируются... и приобретают особый характер: утрачивают непосредственное отношение к реальной действительности и к реальным чужим высказываниям» [Бахтин, 1979, с. 239]. Не случайно М. М. Бахтин называет вторичные жанры «идеологическими»: за ними всегда стоит всеобъемлющая категория автора, являющаяся как бы идейным фокусом всех «переработанных» речевых структур. В «Перекопе» (как мы заметили уже при первом чтении) постоянно происходит чередование диалогической и монологической (сюда относится и внутренняя речь, внутренний монолог) структур. Это создает особую фактуру текста, в которой переплетены свойства этих двух типов речи. Если «прерывание потенциально всегда присутствует при диалоге... монолог выдвигает как нечто самостоятельное именно расположение, композирование речевых единиц» [Якубинский, 1986]. Одновременно текст вбирает в себя и характеристики именно письменного монолога – та степень продуманности и отрефлексированности (степень соответствия словесного выражения психологическому состоянию), какая не свойственна устной речи. Например, в главе «Перебежчики» внутренний монолог белого офицера соединяет в себе черты устного и письменного монолога: *И пусть в груди грусти – Воды в Двине! За край Белорусский Кому как не...* Незаконченность, прерывистость реплик, отражающая спонтанность вербального воплощения процесса мышления и опущение очевидного (характерное для внутреннего монолога), сочетается с метафорическим наименованием эмоционального состояния (*в груди грусти – воды в Двине!*), отражающим результат осмысления и нахождения наиболее точного словесного выражения, что характерно для письменного текста.

Будучи текстом поэтическим, «Перекоп» обладает специфической поэтической референцией, особенность которой заключается как раз в «отсутствии первичной соотнесенности с внеязыковым миром» [Ревзина, 2009, с. 422] и соответствии собственно-языковому модусу мышления о мире [Там же]. Это означает, что содержание и смысл текста «считываются» не из акта соотнесения текстовой и внетекстовой реальности, не столько из следования линейному разворачиванию текста, сколько из установления связей парадигматических, обеспечивающих тексту циклическое время. Это подразумевает «обращение к разным значениям, актуализацию внутренней формы, установление семантических связей помимо тех, которые диктуются грамматикой и синтаксисом», неслучайный характер отношения означающих и означаемых и позитивную (т. е. способствующую приросту понимания) роль фонетических сближений [Ревзина, 2009, с. 523–526].

Превращение линейного текста в художественный мир осуществляется благодаря целому ряду специальных «категорий» (Ц. Тодоров), среди которых категория времени является одной из важнейших. Речь идет о «соотношении между двумя временными осями: осью самого текста... и гораздо более сложно организованной осью времени в мире вымышленных событий и персонажей» [Тодоров, 1975, с. 63–64]. Временные соотношения между текстом и изображаемыми событиями могут быть различными. Тодоров выделяет три типа таких соотношений в зависимости от пропорциональности «времени чтения» ( $a$ ) «рассказываемому времени» ( $b$ ): пауза ( $a > b$ ), эллипсис ( $b > a$ ), эквивалентность ( $a = b$ ). При этом «ось событий» может накладываться на «ось текста» и совпадать с ней (синхрония), или же текст может опережать события либо, напротив, возвращаться к уже прошедшим, не являющимся предметом повествования (проспективная и ретроспективная анахрония).

«Перекоп» повествует о событиях (в широком смысле об одном историческом событии – битве на Перекопском перешейке) и с этой точки зрения может рассматриваться как нарративный текст. «Тексты, называемые нарративными... излагают... некую историю. Понятие же истории подразумевает событие. Событием является некое изменение исходной ситуации: или внешней ситуации в повествуемом мире... или внутренней ситуации того или другого персонажа (ментальные события)» [Шмидт, 2003, с. 10]. При этом основными свойствами нарративных текстов признаются релевантность (значимость внутри фиктивного мира), непредсказуемость, консекутивность (провоцирование последствий), необратимость. Если релевантность и консекутивность – свойства, вытекающие из самой природы художественного построения, где нет места случайным («бессмысленным») событиям, то непредсказуемость и необратимость следует признать специфическими свойствами нарративности.

Как уже отмечалось, необратимость текстового времени – черта прозы, тогда как поэтическому тексту присуще обратимое циклическое время. Однако и непредсказуемости в модусе собственно-языкового существования соответствует, напротив, повышенная степень прогнозируемости событий. Так, например, в первой главе *Вал* категория времени характеризуется следующим образом. Отношение текста и описываемых событий соответствует тому, что Ц. Тодоровым названо «паузой»: глава в целом является описательной, и довольно протяженному текстовому фрагменту не соответствует никакое «событие» (при наличии «действий» – сооружение вала, *учба солдатская*). Вместе с тем в конце главы происходит анахронический сдвиг: время события, описываемого в тексте, относится к моменту, еще не имевшему место в создаваемом мире (проспекция). Речь идет о появлении в тексте названия города Галлиполи. Это языковая единица насыщена коннотативной семантикой и передает информацию о будущем белогвардейцев: так называемое «галлиполийское сидение» – город, куда эвакуировались войска Врангеля из Крыма в 1920 г. Символически это обозначение конца Белого движения. Это событие входит в ткань повествования совершенно особым способом. Точка времени, в которой мы находимся в первой главе, это «перекопское сидение»: *Да, но сидим в селе / Щемилровке. / ...Дно-станция, / А то – Гуляй-Пол'е! / Панам – соли, полям – сули. / Звон! Золота кули! / Гуляй – пали, гуляй – пыли: / Коли – гуляй – пали! // Галлиполи: чан до' полну – / Скорбей. Бела – была. / Галлиполи: голо' – поле: / Душа – голы'м-гола'.* Упоминание села<sup>4</sup> Гуляйполе не вносит события как такового, однако переход к нему осуществляется через созвучие означающих двух единиц (*Гуляйполе* и *Галлиполи*). При этом они не просто поставлены в ассоциативную связь, а второе фонетически выводится из первого: *Гуляйполе* расщепляется естественным для русскоязычного сознания образом на слова *гуляй* и *поле*, далее они «превращаются» в близкие к ним по звучанию *панам*, *пали*, *пыли*. Одновременно с этими метаморфозами означающих происходят изменения и на уровне означаемого: происходит осмысление судьбы белогвардейцев: *Коли – гуляй – пали!* В этой формулировке находит выражение чувство некоей трагической обреченности: *гулянием* называются географические перемещения белогвардейцев (перекопскому сидению предшествовали «донские бои» – об этом упоминается в главе *Сирень*), и все эти перемещения связаны с борьбой (*пали*), и одно необходимо предполагает другое (*коли... то...*). Поэтому когда в тексте «рождается» слово *Галлиполи*, насыщенное соответствующими историческими коннотациями и с расчетом на их прочтение (об этом Цветаева пишет в «Пометках»), то и это коннотативное означаемое («поражение белогвардейцев, гибель») появляется как закономерно выводимое из текста. Текст, таким образом, предска-

---

<sup>4</sup> Город с 1938 г.

зывает события мира, выразителем которого является. Более того, само это событие («Галлиполи») уже как бы случается всем тем, что случается «сейчас». Иными словами, текст предстает как иконический знак: происходящее на уровне языка предлагает модель происходящему во внеязыковом мире.

Замена «непредсказуемости» на «прогнозируемость» не является «дефектом» для нарративности. Напротив, очевидно, что здесь мы имеем дело с некоторым специфическим типом нарратива, который справедливо будет назвать поэтическим.

Итак, по форме «Перекоп» – поэтический (лирический) нарратив: такое повествование, в котором событийность создается поэтическими средствами. Как уже отмечалось, это преимущественно средства парадигматических связей – связей *in absentia* (Ц. Тодоров). Поэтому анализ должен строиться на выявлении этих связей и на объяснении их смысловой функции.

Специфика таких связей в «Перекопе» в том, что она определяется его диалогическо-монологической структурой (о которой шла речь выше): текст, фактически, представляет собой вербализацию различных сознаний, а через это – сознания нарратора. Такую структуру можно назвать полифонической. Полифония (в буквальном понимании множественного звучания) здесь является организующим принципом построения текста, и синкретизм повествователей (назовем это фабульной полифонией) – лишь одно из проявлений. Он свойственен и «классическому» (т. е. прозаическому) нарративу. Поэтический нарратив имеет существенное преимущество: модус собственно-языкового функционирования открывает дополнительные возможности для полифонии. Многоголосие может проявляться не только на уровне персонажей, но и на уровне самого языка. К языковой полифонии, в свою очередь, относятся явления различной природы: интертекстуальность, лексическая многозначность и омонимия (полифония создается неразличением границ ЛСВ одного слова или двух омонимов), паронимия, слова с семантикой звучания (глаголы звучания, отглагольные существительные, звукоподражательные слова), коннотации, идущие от морфемного уровня. Кроме того, можно говорить о различных средствах регулирования «громкости» текста (тропы, лексическая сочетаемость, средства стилистической парадигмы и др.). Рассмотрим последовательно явления, относящиеся к этим двум типам полифонии.

### **Синкретизм повествователей**

Создание истории, как замечалось выше, связано с письменным изложением «свидетельств», как они предстают в фокусе какой-то одной точки зрения (и здесь появляется фигура нарратора). Лингвистически такой перевод состоит в переходе от канонической коммуникативной ситуации

(в терминологии Е. В. Падучевой) к неканонической, т. е. такой, где субъект и адресат речи не объединены общей точкой отсчета – «моментом речи». Преодоление «неполноценности» коммуникативной ситуации происходит за счет «переключения» из речевого режима интерпретации в повествовательный [Падучева, 1996]. Повествовательный режим интерпретации связан, в первую очередь, с изменением функционирования эгоцентриков. Первичные эгоцентрики (грамматическое время, личные и указательные местоимения) изменяют свое значение, контекстуализируясь через повествователя [Падучева, 2009]. Соотнесение вторичных эгоцентриков (например, глаголы восприятия) с субъектом речи, дейксиса, восприятия позволяет очертить фигуру повествователя как принадлежащего миру текста (диегетический) или внеположного ему (экзегетический).

Рассмотрим явление фабульной полифонии в сопоставлении «Перекопа» с главой из «Записок Добровольца»<sup>5</sup> С. Эфрона, поскольку такая фабульная полифония является общим свойством прозаического и поэтического нарративов.

Текст С. Эфрона – перволичный нарратив, дейктические категории меняют свое значение, «подстраиваясь» под повествователя. Наблюдается чередование диегетического и экзегетического типов повествователей. И если первый тождественен персонажу (Ср: *Будто бы ничего и не случилось. В то время как почти наверно завтра* (здесь и далее разрядка моя. – Г. Д.) *Москва будет содрогаться от выстрелов*), то второй способен передвигаться по временной оси, ему принадлежат оценки, он способен привлекать для этих оценок сведения из будущего (Ср: *Я совершил непоправимую ошибку. Мне нужно было сейчас же повести под своей командой солдат в казармы*).

Аналогичным образом в «Перекопе» повествователь – это то участник событий, конкретный персонаж (например, офицер из главы «Сирень»), то внеположный тексту нарратор, наблюдающий со стороны (глава *Перебежчики*), которому известно, что произойдет в будущем (*Тем Турция – серп, тем Сербия – крест*). Ср. значение слов *вчера* и *завтра*: *Пулеметы... (Вчера чищены) – диегетический повествователь; Завтра утром... не доч-*

---

<sup>5</sup> В изданных материалах С. Эфрона (*Сергей Эфрон. Записки добровольца*. М., 1998; *Марина Цветаева. Сергей Эфрон. Нет на земле второго Вас*. Проза, стихи, письма, 1911–1925. М., 2007; *Марина Цветаева. Перекоп*. М., 1995; *Дядичев В., Лобыцын В. Доброволец двух русских армий*. М., 2005) мы не находим глав, посвященных «Перекопу», с которых, по словам Цветаевой, поэма была «списана». В «Пометках» упоминается, что в «Записках...» отражены события «от первых дней Новочеркасска до последнего Крыма» (М. Цветаева). Однако в опубликованных произведениях Эфрона мы находим повествование лишь о первых этапах добровольчества. Главы: «Октябрь (1917)», «Декабрь (1917)», рассказы «Тиф», «Тыл», «Видовая».

*тутся офицера, Красна Русь-то! Судить грех. Нынче двух, а завтра – всех* – экзегетический повествователь.

Постоянная смена режимов интерпретации (речевой, повествовательный) в «Записках Добровольца» задает возможность введения многоголосия. Голоса в большинстве случаев неидентифицируемы (*Раздается возглас одного из командиров батальона; Часть офицеров требовала... другие склонялись к...; Позади гул голосов, потом крик: – Держи их, товарищи!; Толпа загалдела. Одни кричали, что с нами нужно здесь же покончить, другие стояли за расправу в Совете, остальные просто бранились*).

Существенно здесь то, какую позицию занимает нарратор по отношению к этому множеству голосов. В зависимости от этой позиции «полифонический мир» разбивается на категории «свои» и «чужие». Местоимение «я» постепенно заменяется инклюзивным «мы». Это происходит, когда герой приходит на собрание полка в Покровских казармах. Командир полка призывает *определить свою ближайшую линию поведения*, в связи с переходом полковника Рябцева на сторону большевиков. «О чем было спрашивать, – говорит себе герой. – Все было ясно». С этого момента он отождествляет себя с коллективным «мы», начинает формироваться оппозиция «свои» – «не свои». Окончательное «распределение» происходит в эпизоде с листовками. Герой и его спутник видят объявление – воззвание Совпеда. Принято решение срывать листовки. Это приводит к столкновению с группой «большевистских» солдат, разгорается конфликт, герои отведены под суд Советов. Все разрешается благополучно, но гражданская война фактически началась. Момент перед столкновением с солдатами дан повествователем как бы в режиме замедленной съемки, что подчеркивает переломность момента: *– С. Я., это-то воззвание мы должны сорвать! Слова эти были так произнесены, что я не посмел возразить, хотя и почувствовал, что сейчас мы совершим вещь болезненную и неоправдываемую... На этот раз протягиваю руку я. И сейчас ясно помню холодок в спине и пронзительную мысль: это – самоубийство. Но мною уже владеет не мысль, а протянутая рука. Раз! Комкаю бумагу, бросаю и медленно выхожу из круга, глядя через головы солдат* [Эфрон, 2005, с. 83]. Здесь мы наблюдаем «внутреннее событие» (В. Шмидт), имеющее следствием изменение состояния героя и определяющее его дальнейшее поведение. Этим действием герой словно подписывает свое соглашение с точкой зрения неназванного множества, когда сорвать листовку – значит быть с «нашими», а не сорвать – с «чужими». Далее он выступает как ее представитель, как «один из», а вопросы оценки и отношения к конкретным вещам проявляются только в контрасте с «чужими». Ср. сцену разговора о власти с большевиками (*Если вы не признаете власти Временного Правительства, какую же вы власть признаете? – Известно какую! Не вашу – офицерскую! Советы – вот наша власть!*) и главу *Перебежчики* в «Перекопе»

(*Ваша власть, ребята, – барская. / Наша – братская, солдатская. / –  
Офицерская, помещичья – / Наша – легкая, невесть-то чья! /...Иди – сам  
себе Величество! / Большевицка, большевическа*).

Другая («чужая») точка зрения может передаваться через авторизацию в форме не собственно прямой речи: *Со злой готовностью расступаются  
(почитай, мол, что тут про вашего брата – кровопивца – написано [Эф-  
рон, 2005, с. 83])*.

Повествователь «Записок...» неоднократно отмечает отсутствие голо-  
сов (реакции), констатируя «молчание», «тишину». Ср.: *Остальные пас-  
сажиры хранили молчание. Молчание не иначе мыслящих, а просто не же-  
лающих высказаться [Там же, с. 76], Читают молча. Некоторые качают  
головой. Чувствуется подавленное недоброжелательство и, вместе  
с тем, нежелание даже жестом проявить свое отношение [Там же,  
с. 81]*. Это проявление безволия и нежелания действовать создает контра-  
стный фон не только образу инклюзивного «мы», куда входит повествова-  
тель «Записок...», но и всей цветаевской поэме.

Дело в том, что в «Перекопе» наблюдается противоположная картина.  
Чем сильнее означаетсся раскол между «мы» и «они», тем настойчивее  
акцентируется внимание на понятии воли, вплоть до кульминационного  
«А добрая воля – везде одна!». Кульминация этого противопоставления –  
глава, описывающая само сражение (*Выход*), выражается через макси-  
мальное «звучание текста» – все, обратное молчанию и тишине: *Уши вы-  
растут у безухого – / Загудело, запело, забухало! / Еще громче, чем под  
рубахою / Заработало, забабало. /...Барабах! – да кони ржут – / Каб  
вообще говорили что-нибудь, / Кроме: Господи всеблагий! / Господи все-  
благий! / Гос-по-ди! / Помоги! Господи / Помоги! Господи / Помоги! Гос-по-  
ди! [Цветаева, 1992, с. 603–604]*.

Другая особенность состоит в том, что, в отличие от повествователя  
в «Записках Добровольца», нарратор в «Перекопе» никогда не отождеств-  
ляется полностью с героями, принадлежащими «своим» или «чужим».  
Здесь происходит соединение «многих и разных голосов. <...> В поэму  
вводится как бы подлинный текст листовок Брусилова, звучат речи агита-  
тора за власть *братскую, солдатскую*, священника и командира, воспроиз-  
водятся разговоры с жителями городка, анонимные реплики бойцов  
на Перекопе. <...> Вновь и вновь звучит категоризация “быть правым”  
<...> Но каждый раз это лишь частичная правда» [Ревзина, 2009, с. 209–  
210]. И хотя формально (перволичный нарратив) повествователь в «Пере-  
копе» принадлежит миру «марковцев», он слышит каждый отдельный го-  
лос этого мира, осознает его неоднородность, а судьбу «перекоповцев»  
ведет из самого их мира, а не с точки зрения внешних (исторических) об-  
стоятельств.

В поэме все время идет напряженное вслушивание в каждый отдель-  
ный голос, в фокусе внимания – судьба отдельного человека, ее связь

со всеми другими, а то, что названо *спором*, *раздором*, передается забвению: «Так и останутся – сторон Спор – порастет травой» (ср. идиому «быльем порастет»). Наблюдая за офицером из главы *Сирень*, повествователь видит в нем прежде всего человека – такого же, как многие и многие другие, оказавшиеся в ситуации трагического «раздора»: «Такой же верховой... Такой же офицер...». Именно в этой главе появляются нотки иронии в характеристике белых: *У нас теней не черных – нет, Коней не белых – нет* [Цветаева, 1992, с. 576]. А в главе *Прожектор* эта характеристика становится негативной: цель перекопцев – *свет и страх наводить* [Там же, с. 588]. Здесь совмещены сразу два языковых интертекста – *проливать свет* и *наводить страх*, первый из которых имеет положительные коннотации («доходить до истины»), а второй – отрицательные («целенаправленно запугивать»). Соединенные в одну единицу они порождают семантику, которую можно эксплицировать так: «поиск исторической правоты приводит к страшным вещам». Мы уже подготовлены к тому, чтобы не воспринимать эту характеристику только в отношении добровольцев, это касается обеих сторон – еще раньше, в главе *Сирень*, было сформулировано: *Раздор в чертополохе цел*. Энантиосемичность конструкции нейтрализует противопоставление смыслов разделения / слияния: *раздор* подразумевает как минимум двух участников, две стороны, части («Раздор – разногласие, ссора, вражда» [Ожегов, 1953, с. 593]), а прилагательное *целый* это разбиение отрицает («Целый – полный, весь, со всеми частями своими» [Даль, 1998, с. 1274]).

Таким образом, в «Перекопе», в отличие от «Записок Добровольца», разделение мира на «своих – чужих» не является абсолютным: проявлению этой оппозиции всегда сопутствует ее нейтрализация. Именно в этом состоит роль нарратора, обладающего полифоническим сознанием.

### Языковая полифония

Синкретизм повествователей проявляет себя не только на фабульном уровне. Это свойство текста поэмы пронизывает все его уровни и фактически может быть «считано» с совершенно произвольно взятой текстовой единицы. Так, когда в последней главе *Выход* мы читаем: *До мига, когда все небо / Мигало, а мы так не / Сморгнули, до звезд – столь ярких, / Что – свет или слезы льешь? / Эх, млад-командир-свет-Марков- / хват – ты-то не дожил что ж?!* [Цветаева, 1992, с. 603] – мы ощущаем, что здесь чрезвычайно тесно сплетены сознание некоего обобщенного участника сражения и сознание нарратора. Чтобы эксплицировать смысл этой конструкции, потребуется последовательное разграничение всех «работающих» на такой синкретизм языковых уровней. Соединяющая в себе риторический вопрос и риторическое восклицание прототипическая конструкция «Что ж ты не дожил до [этого] мига?!» подвержена парцелляции. Она воз-



никает вследствие осложнения конструкции распространяющими придаточными («до мига, когда...», «а мы...»), «до звезд столь ярких, что...»), однородными конструкциями («до мига...», «до звезд...»), синтаксически неполными пропозициями («свет или слезы льешь»), обращением со сложносоставным определением («Ты, млад-командир-свет-Марков-хват»). Одновременно здесь имеет место омонимия форм 2 л. ед. ч., в одном случае воплощенная местоимением («ты»), во втором – формой глагола («льешь»). Первая форма относится к обращению, вторая – к встроеному обобщенно-личному предложению: «Свет или слезы льешь?». Здесь совмещены два языковых интертекста: *проливать свет* (на что-то) и *лечь слезы*. В соединении одним означающим (*льешь*) двух квазисинонимов (*лечь-1* – ‘делать’ и *лечь-2* ‘делать так, чтобы’) буквально воплощено ощущение: ‘свет слепит до слез’.

Эта обобщенно-личная конструкция подразумевает перволичную форму, актуальное время (синхрония): ‘вот, сейчас, свет до такой степени яркий, что [у меня, как и у всех остальных] слезятся глаза’. Однако временная ретроспективность противительной конструкции *а мы так и не сморгнули* свойственна нарратору, которому известно будущее (*так и не...*). Максимальная сплоченность этих двух типов сознаний достигается сближением лексем *мигать* и *сморгнуть* (через отождествление называемых ими действий), стимулируя языковую интуицию читателя, подсказывающую, что это отождествление не случайно (ср. *моргать* и *подмигнуть*) – и метафора ‘небо моргает [звездами-глазами]’ появляется как лингвистически оправданная.

Подобное соединение словоформ разных лексических рядов может увеличивать «громкость» текста, этим снова максимально приближая нас к восприятию происходящего участниками. Так, в начале той же главы лексическими и синтаксическими (повтор) средствами создается ощущение предельной тишины – ср. следующие языковые единицы: *не чиркать, не ржать, не дышать, не шаркать, в тишине – крайней – крайней – крайней; в ти-ши-не – полной, полной, полной*. Напряжение главы усиливается сюжетно: нарушение тишины – риск быть замеченными врагом. Тем в большей степени поражает внезапный звук ржущей лошади: *И лошадь – захохотала! Ржет – кожу дерут!* [там же, с. 599]. Ощущение совершенной дикости и невозможности происходящего, разделяемое всеми участниками наступления, передается читателю не описательно, а посредством создания у него подобного же ощущения шока. Нарушение лексической сочетаемости (*лошадь захохотала*), которое, однако, возникает едва ли не естественно: *хохотать* и *ржать* – не только разные лексемы, называющие действие человека и животного соответственно, но и члены одной стилистической парадигмы, а значит, находящиеся друг с другом в отношении свободного варьирования.

В поэме прием увеличения громкости используется не единожды, в большинстве случаев это достигается посредством тропов и приближения формы слова к его транскрипции, слогового разбиения: *Море трав, По ним – вихрь: – Прав-то – прав: Лях-то – лих!; Бури взмах По лесам: – Враг не лях: Комиссар! (глава Брусилев); Ровно бы млатом (о голосе); С краю до краю – Дышит – растет – длится – Здравья желаем, Ваше Высок’дитство! (глава Врангель); Гролом в затишье Нивы: – Не зря сидели!; Взрыв. Искра в овин! (о бурной реакции солдат в ответ на вест о приказе наступления – глава Канун), Гос-по-ди! (глава Выход).*

Сообразно с законами поэтического текста звуковой повтор способствует приросту смысла, и соединение омонимичных лексем открывает доступ к новому смыслу, например: *сдает – сдается – сдастся*. На первый взгляд отличающиеся только формами (3 л. ед. ч. наст. вр., 3 л. ед. ч. возвратн., 3 л. ед. ч. будущ. вр.) все три слова, однако, являются разными лексемами, и первая из них – лишь часть подвергнутой эллипсису конструкции. *Сдает* (ср.: *сдавать позиции*) – *сдается* (‘думается’) – *сдастся* (‘подчинится’). Данные лексемы как одно нерасчлененное целое – ситуация, ее осмысление и прогноз происходят в сознании героя мгновенно, и это же ощущение предлагается прожить читателю, через «лингвистический аналог» ситуации.

Постоянно повторяемый эффект соединения разных значений в одно (*с пустым мешком и животом; В тьму – тьмы нас; А первые в битве бьются сердца; Всю [землю] покром Телами – вслед теням! Делами!; Слилсь – как в хоре голоса, Как в пряди волоса; Вскипел корнет: – Вскипай, наконец!; Тьмой тьмуцею как шинелью Накрытые*) апеллирует к лингвистическому чувству читателя: сама природа человеческого языка (а значит, и мышления) – многоголосие, которое, однако, не является разрушительным, но создает полифоническое единство.

Само слово *Перекоп* значит гораздо больше, чем место событий, оно становится символом, «аккумулирующим» свою семантику на протяжении всего текста. Это происходит через семантизацию морфемного уровня. С корнем *-коп-* в русском языке связаны прежде всего глаголы – *копать* и различные приставочные образования (*выкопать, закопать, откопать* и др.) В стилистической парадигме глагол соседствует с *рыть* (ср. приставочный дериват *урывать* – груб. ‘убить’). Разнообразна палитра идиоматических сочетаний и производных значений: *копать* (‘выяснить’), *докопаться до истины, откопать правду, копать (яму) под кого* («исподтишка вредить, готовить неприятности кому-либо» [Ефремова, 2000]), *рыть себе могилу* («готовить себе гибель; наносить себе непоправимый, тяжелый вред» [Федоров, 2008]), *рыть землю* («проявлять чрезмерную активность для достижения своих целей» [Там же]).

Здесь пересекаются смыслы поиска и смерти. В этом свете иначе воспринимается эпитафия, предпосланный Цветаевой стихотворению 1922 г.:

*Добровольчество: добрая воля к смерти.* Но мы забыли о другом возможном деривате: *окопы* – земляные укрепления для защиты от пуль («укрытие для стрельбы в виде рва с насыпью» [Ожегов, 1953, с. 402]). Что защищали добровольцы? На Перекопе *окапывалась бывь*, в то время как красными *перекапывалась новь*. Разложение слова *перекоп*, таким образом, находит подкрепление в сочетаниях, называющих суть проживаемого для обеих сторон – участниц Гражданской войны. Приставка *пере-* обладает богатой семантикой: значение многократности (*перечитать сто раз*), большого количества однородных предметов, на которое распространяется действие (*переделать столько дел*), значение изменения объекта (*перекроить платье*), изменение объекта в сторону улучшения (*переделать упражнение*), значение чрезмерности (*перетрудиться*), преодоление грани, границы (*перевалить, переступить, перейти*). Семантика слова *перекапывать* может пониматься столь же разнообразно, и этим снова подчеркивается невозможность однозначного истолкования происходящего. Одно несомненно: речь идет о нарушении сложившегося веками и оттого более реального (ср. букв.: *бывь* – ‘то, что имеет место, явь’). И неслучайно в поэме эта приставка появляется в сочетании с другим корнем: *Что всех не переполошил Чертей, чертополох?* [Цветаева, 1992, с. 576].

Другим типом языковой полифонии является интертекстуальность. «Перекоп» насыщен многочисленными отсылками к другим текстам и тем самым выступает как поливалентная структура [Тодоров, 1975, с. 58]. Для цветаевского дискурса вообще характерно широкое использование коннотативного канала информации, ее тексты всегда пронизаны сложной системой интертекстов, которые выступают как своего рода ориентиры, призванные направить мысль читателя и вызвать в его сознании ту или иную реакцию. В «Перекопе» широко представлен пласт авторских, неавторских, художественных и внехудожественных интертекстов (классификация О. Г. Ревзиной). Авторские интертексты рассмотрены в [Ревзина, 2009], поэтому ограничимся описанием общего характера неавторских интертекстов, сопровождая его примерами.

Наибольшее количество примеров – языковые интертексты (Б. М. Гаспаров), не являющиеся ни авторскими, ни художественными. Почти всегда есть определенная техника преобразования исходной структуры текста-донора и трансформация исходного смысла. Можно говорить о двух типах интертекстуальных знаков в поэме: несомненные интертексты (когда текст-донор легко и однозначно восстанавливается) и такие, которые можно «установить» с определенной долей вероятности (а реконструкция текста-донора неоднозначна).

Среди несомненных интертекстов можно выделять случаи полного цитирования («незакавыченная цитата» – см. [Фатеева, 2007]) и случаи цитирования с распространением. К полному цитированию относятся, например, название пьесы А. Н. Островского и одновременно фразеологизм

*Свои люди – сочтемся!* Узнаваема цитата из «Слова о Полку Игореве»: *Крым! Уже за шеломяном еси!* Полное цитирование присутствует и в качестве «закавыченной» цитаты: *Справа слева все небо в заревах! «Воробьиная ночь», сказали б... Каб вообще говорили что-нибудь* (разрядка моя. – Г. Д.). Цитирование с распространением (расширение смысла текста-донора): *Есть еще порох в пороховницах, И в солоницах Совесть соль!* Выражение *есть еще порох в пороховницах* (выступающее в качестве языкового интертекста – поговорки<sup>6</sup>) осложняется введением второго предложения, которое, в свою очередь, имеет возможным текстом-донором выражение *соль земли*; при этом второе предложение построено по модели первого, и тем самым все высказывание выступает как единая интертекстуальная единица. Расширение наблюдается и в случае такой трансформации текста-донора, при которой значение интертекстуальной единицы становится противоположным значению исходного текста (*хотели в глаз, садили в бровь*), или когда имеет место субстантивация (*семиверстная мозоль на вражеских глазах*, ср: *мозолить глаза*). Способом расширения может являться изменение грамматических категорий, сопровождающееся вставкой вводного слова, – обе техники работают на выражение актуальной соотнесенности с моментом речи (Н. А. Фатеева): *Каша, страсть, заваривается*, либо стилистически окрашивается: *Не ем глазами, жру Русь* (ср.: *пожирать глазами*).

К восстанавливаемым интертекстам можно относить: *Галлиполи: чан – до полу – скорбей* – высказывание отсылает читателя к евангельскому сюжету о Чаше. К такому типу интертекстов относятся также случаи усечения и редукции возможного текста-донора: *Над дневальным – звезды. Звезды непросчетные* (ср. у М. В. Ломоносова: *Открылась бездна звезд полна. Звездам числа нет, бездне – дна*), *И Русь, страна Дивья, то вправо, то влево* (узнаваемая отсылка к тексту «Слова о полку Игореве», редуцированная до одного эпитета – *дивья*). К числу гипотетически реконструируемых интертекстов можно относить единицы, вызывающие в сознании устойчивое выражение, которое может опознаваться по одному слову: *Чай не море переплыть, Только поле перебечь*. Возможный текст-донор – поговорка *Жизнь прожить – не поле перейти* – подвергнут редукции (до слова *поле*), но коннотативная информация об этом высказывании насыщает художественную трансформацию дополнительным смыслом: для белого перейти на сторону большевиков – физически лишь перебежать поле – самое трудное и самое сложное в жизни.

Звуковая организация текста поэмы имеет также фабулообразующую функцию. Аудиальная модальность восприятия становится абсолютно доминирующей в кульминационный момент поэмы. Так, в главе *Последний*

<sup>6</sup> С некоторой долей вероятности можно указать литературный источник («Тарас Бульба» Н. В. Гоголя), т. е. изначально авторский интертекст «перешел» в разряд собственно языковых.

чай все другие модальности «подаются» как воспринимаемые на слух, что достигается посредством образования всех глаголов по модели глагола слухового восприятия: *Посапывает – послухиваем; Посапывает – покипывает; А сердце тоска пощипывает; В печке трава похрустывает; А в сердце тоска посверливает; А в глотке сольца поскребывает; А в трубке зола помаргивает; А в печке трава попыхивает; А в брюхе камса побуркивает; А в сердце – Москва погудывает; А в печке трава погарывает; А в сердце – Москва позванивает; А в сердце – Москва поваркивает; Сапожком постукиваем.* В главе *Выход* семантика звучания проявляется всеми описанными выше средствами: фонетическими (*бах барабах!*), лексическими (*шип, сап, хrap, топ*), интертекстуальными (*Последнего мозикана зов*), метонимическими (*Всего множества вздох*), синтаксическими (*Вдруг – не в ушах – в груди – звук*), анафорическими (*Загудело, запело, забухало*), метафорическими (*Заглотнула сотню тьма. – Все. – И опять как в трюм – о тишине*).

### Смысловые категории

Помимо полифонических структур, воплощающихся на двух уровнях – синкретизм повествователей и языковая полифония, парадигматические связи в тексте поэмы формируют смысловые категории, в которых и становится возможным осмысление повествуемого мира. К таким смысловым категориям относятся нейтрализуемые оппозиции свой – чужой, их – наш (о пространстве), *новь – бывь*, *память – забвение*, *время – вечность*.

Композиционно движение «перекоповцев» в поэме начинается с места, которое не принадлежит «ни нам, ни им» (*В тылу – родство последнее: Щемиловка-сельцо*), а заканчивается сражением с латышами (*никаков латыши – ни их, ни наши*). И даже пространственные ориентиры (*Перекоп – наши*) предстают относительными и неустойчивыми – перемещения дневального по валу становятся аллегорическим изображением движения истории: *Что львице по рвицу – / Дневальный по валу. / ...И вспять, шажком бравым. / И Крым, земля ханска, / То влево, то вправо. / ...И Русь, страна Дивья, / То вправо, то влево. / Так – вправо, сяк – влево. / Путь долог, час добрый!* [Цветаева, 1992, с. 574].

Относительность таких ориентиров, как *вперед-назад*, *вправо-влево*, показывает, что черта, отделяющая «мы» от «они», определяется не категориями правоты, исторического прогресса (*перекапывалась новь, окапывалась бывь*) и даже политических убеждений. То, что определяет суть Добровольчества, становится ясно в кульминационной главе *Перебежчики*: *И как перед Богом – Бог слышь и видь! – Бойцом тебе добрым Клянусь пребыть!* [Там же, с. 585]. Здесь есть и еще одна – не менее существенная – причина: «Чтоб дедовым полем текла Двина!» (речь идет об освобождении Белоруссии): для добровольца важна историческая преемствен-

ность, непрерывность связи между поколениями. Может быть, весь драматизм выбора заключается в том, что, находясь на Перекопе, он «окапывает бивь», не принимая ту «новью», которую создают красные, но после воззвания Брусилова категория разрыва с прошлым обретает другие параметры: угроза изменения географического облика той России, в которой жили «деды».

Фабульно глава о «перебежчиках» начинается в предыдущей – в главе *Брусилов*. Народная речь передается стилистической маркированностью: *За что, бр'т, бьюсь? Ведь и звука-то нету – Русь!* [Цветаева, 1992, с. 581]. *И ответ: Цыть! Буде толковать! Не быть и не бывать, Чтоб русский офицер – Да за Рэсэфэсэр!* [Там же]. Далее формулируется позиция белых офицеров (которая станет основой эмигрантского мировоззрения<sup>7</sup>): *Русь – где мы* [Там же]. Но это лишь доминирующий голос, а за ним проступает и другой: *Чей-то, муку Усмешкой скрав, Рот без звука: – А ну-ка – Прав?* [Там же].

Одновременно присутствует осознание трагического в своей основе «перекопа» мира, что в соответствии с принципом построения текста как иконического знака выражается в таком же «перекраивании» устоявшихся языковых форм. В убеждении белых солдат перейти на сторону большевиков звучит и такой довод: *Вечор – прапору денщик, С утра, хамское отродие, Сам – Высокоблагородие!* [Там же, с. 582]. Здесь происходит уравнивание двух номинаций *хамское отродие* и *высокоблагородие* как равнозначных по фатической функции. Рифма усиливает это отождествление, словно обе номинации являются устоявшейся формой обращения, первая – для «низшего класса», вторая – для «высшего». Это стремление восполнить существующую в языке «лакуну», выражающееся в механическом переносе по аналогии, без различия сущности уравниваемых областей («у вас так – а мы чем хуже?»), словно в миниатюре отражает сущность последующей политики «раскулачивания» и принципа всеуравнивания, ставшего государственной идеологией.

Решение *перебечь поле* для белого офицера – не то же, что и в случае перешедших на сторону красных «солдатиков»: это не результат классовых противоречий (*Наша власть... рабочая, крестьянская!*), прагматических доводов (*Сюды – топь, туды – гать. Куды ж – в море отступать?*), соблазна лучшей жизни (*Картошечки поедим!*). Это продолжение служения Белому делу: *Кому как не белым За Белу Русь!* [Там же, с. 585]. Но теперь оно мыслится вне политического разбиения на «наших» и «не наших», а происходит очень глубокое осмысление сущности этого служе-

<sup>7</sup> Ср., например: «Родина не есть условность территории, а непреложность памяти и крови. Не быть в России, забыть Россию – может бояться лишь тот, кто Россию мыслит вне себя» (М. Цветаева. Ответ на анкету журнала «Своими путями». URL: [http://www.tsvetaeva.com/prose/pr\\_otvet\\_na\\_an\\_sv\\_p](http://www.tsvetaeva.com/prose/pr_otvet_na_an_sv_p)), «Путь к России лишь от себя к ней, а не наоборот» (С. Эфрон). Цит. по: [Швейцер, 1995].

ния: *Если время – прощай знамя! – С ними, сердце – навек с нами!* [Там же]. Для защиты непрерывности времени не нужно ему противостоять: сейчас «время с красными», и значит, там нужно отстаивать связь с прошлым. Готовность уйти от «знамен», но не предавать людей (*сердце навек с нами*). Такова позиция «изувера Белому делу». При этом он осознает, что эту позицию невозможно «выразить эксплицитно» – она может быть только внутренней (совесть), а внешне это будет не чем иным, как предательством: *Добегу – но «он»* [Цветаева, 1992, с. 584] – он станет тем посторонним третьим лицом, о котором сказано: *Завтра утром – пока свернутся – Не дочтутся офицерики* [Там же, с. 586]. Повествователь видит в этом больше, чем предательство «двух солдатиков»: *Красна Русь-то! Судить – грех. Нынче двух – а завтра всех* (не дочтутся. – Г. Д.) [Там же].

Использование языкового интертекста *красная Русь* с модификацией – прочтением слова *красный* в значении цветообозначения, которое, в свою очередь, коннотативно передает смысл ‘большевик’, – позволяет осмыслить происходящее на более глубоком уровне: приход к власти «красных» – процесс, происходящий внутри самой России, а не «внешний» и чуждый фактор, который достаточно не принять, искореняя. Сходную мысль высказывал С. Эфрон на страницах пражского журнала «Своими путями», говоря о необходимости «признать сегодняшний день в СССР русским днем, а не... провалом между историческими этапами» [Швейцер, 1995, с. 91]. Однако Цветаева в этой мысли идет глубже историко-политического уровня: она говорит об уровне нравственном, этическом. Следующее далее «судить – грех» косвенно отсылает к другому языковому интертексту: *Не суди – и не судим будешь*. Дается и объяснение этой максимы: *нынче двух – а завтра всех* – ‘это может случиться со всеми и с тобой в том числе’. Иначе говоря, в поэме последовательно формируется позиция, согласно которой всякое отчуждение «их», «других», «чужих» является не только глубоко ошибочным, греховным, но и представляющим прямую опасность для того, кто выбирает этот путь.

Эта коллизия осложняется действием неподконтрольного человеку актора – времени. Тема времени (и связанная с ним тема памяти и забвения), заявленная еще в эпиграфах, проявляется как нечто входящее в противоречие с волеием (*Если время – прощай знамя! – с ними, сердце – навек с нами!*), замедление текстового времени (вынужденное ожидание) в первой главе (*Вал*) обозначено тем, что противоположно воле – *Нуда, нуда, нуда*. Сюжетной кульминации – *Выход* – предшествует напряженное ожидание (*Последний чай*). Тревожное и зловещее звучание в конце этой главы создается ощущением полной временной дислокации: *Который час? – Который час? – Который час? – Да скоро ль, чорт! – Запоздывают! – Запоздывают! – Да час, говорят, Назад, говорят, Как сверены!* [Цветаева, 1992, с. 596]. Именно в связи с этим мотивом недоверия ко вре-

мени, необходимости его выверить (*сверены*) звучит провиденциальный вопрос: *Что с временем?* [Цветаева, 1992, с. 596].

### Последние строфы

В свете прочтения поэмы как текста, воплощающего принцип полифонического звучания на двух уровнях – фабульном и собственно языковом, естественным образом возникает вопрос о причине выбора такого принципа. Осознание того, что *добрая воля везде одна*, хоть и в наивысшей степени воплощается именно в «Перекопе», новым для Цветаевой не является. Это осознание вполне находит выражение в форме небольших по объему лирических стихотворений 1918–1922 гг. Мы интуитивно ощущаем, что в «Перекопе» происходит нечто несравнимо большее и по масштабу, и по силе переживания. Мы догадываемся также, что идея признания правоты двух враждующих сторон, осмысление ее с точки зрения не сиюминутной ситуации, а видение того, как она предстает на весах вечности и т. д., – довольно просто поддается буквальному выражению и не требует создания ни новых поэтических форм, ни воплощения на метавербальном уровне полифонической структуры. Однако «Перекоп» весь состоит из звучания, и этот смысл *слышанья* явственно превосходит все другие, которые мы понимаем из сюжета, из прочтения метафор и т. д. Что же звучит в «Перекопе», или – что поэт дает нам услышать через него?

Прочтем последние строки снова: *В солонководных Сиваих / – Латышки, плачь об латышах! – / Осиротили латышат, / Перетопили / – лотошат / Ведь! никуда ж ведь! Никаков / Латыш – ни их, ни наш. / Навеки вечные веков / Слились: латыш: Сиваш* [Там же, с. 604].

В них окончательное снятие оппозиций разделения – слияния, времени – вечности, памяти – забвения. Точнее, осуществляется выбор: *слились на веки вечные веков*. В этих последних строках поэмы впервые называется то звучание, в котором сливается, соединяется, *как в хоре голоса*, вся акустика поэмы. Это звучание вводится глаголом речи – *лотошить* («говорить быстро, торопливо» [Ефремова, 2000]). Здесь снова ключевую роль играет уровень означающих (*латыши – лотошат*), что помогает нам установить «правильную» связь. Сначала, конечно, совершенно неясно, как должны связываться эти два слова, как и неясно, что значит «слияние» *латыша* и *Сиваша*. Все это, однако, подсказывает, что эти слова следует прочитывать в том значении, какое формулируется в тексте. *Сиваш* и *латыш* являются означающими тех означаемых, которые продуцируются в художественном мире поэмы. В терминологии Г. О. Винокура речь идет о «внутренней форме» таких слов: «...содержание не имеет своей собственной раздельной звуковой формы, а пользуется вместо нее формой другого, буквально понимаемого содержания. Таким образом, формой здесь служит содержание. Одно содержание, выражающееся в звуковой



форме, служит формой другого содержания, не имеющего особого звукового выражения» [Винокур, 1991, с. 28]. Оба эти слова «преодолевают» свою изначальную категоризацию (географическое / этническое наименование), и в последних строках поэмы эти значения совершенно элиминированы.

Сиваш – так называемое «гнилое море», берега которого покрыты солями, в тексте поэмы концептуализируется как «чан скорби»: *Чан – до полну – Скорбей*. Следующая за этим эллиптическая конструкция *Бела – была* может прочитываться в отношении к слову *скорбь*: она названа белой, потому что *чаном* могут быть образно названы *пруды Сивашевы*, а вспоминая об уже актуализованных смыслах совести-соли, можно понять эту конструкцию следующим образом: ‘испить чашу горя от исполнения долга совести’ (с этим смыслом перекликается и многократно повторенное *пей до дна!* из главы *Последний чай*).

Как уже было показано, слово *латыши* – символически означает нейтрализацию оппозиции «свой – чужой» (*Как б с нашими! С латышами бой*), однако форма единственного числа с очевидностью привнесит какой-то иной смысл. Переносное значение единственного числа – обобщенное наименование класса (Ср.: *Какой русский не любит быстрой езды*). Это значение ничего не проясняет: речь идет не о народе, и форма единственного числа (вопреки повторяющейся в тексте форме множественного числа) сигнализирует как раз об этом. Слово *латыш* становится номинацией того, кто оказывается жертвой исторической распри, жертвы, не могущей быть отнесенной ни к «своим», ни к «чужим», а значит, не могущей быть предметом ничьего ликования. Именно поэтому мы наблюдаем конфликтное столкновение голосов – текстового (*Латышки плачь о латышах!*) и внетекстового (*Никуды ж ведь! Никаков латыш!*) повествователей. В этот момент происходит разрушение синкретизма повествователей, и нарратор-поэт отрывается от диегетического повествователя. Этим объясняется травматическое ощущение, поражающее читателя после в высшей степени сложно, но гармонично организованного текста поэмы.

И все-таки мы по-прежнему не понимаем главного: о чем говорит это единое, явственное, несмолкающее звучание голосов, полифонически соединяющихся в один? Кто носитель этого голоса? Над этими вопросами можно размышлять, но ответ, как и в отношении прежних возникающих перед нами вопросов, кроется в языке поэмы. *Лотошить* – глагол речи (и звучания). Выбор именно этого слова продиктован не его семантикой (означаемое), а его означающим, что позволяет поставить это слово в связь со словом *латыш*. Соединенные в одну смысловую единицу эти слова воплощают значение ‘несмолкающий голос невинно погибших’. Поэма является собой развертывание метафоры «голос совести», «прислушаться к совести», «не стихающий голос совести». И как бы ни искать «действующее

лицо» в поэме – назвать его невозможно: *Иван? Сергей? Федор? / Москва? Тюмень? Харьков? / Никто. Безымянный* [Цветаева, 1992, с. 573].

### Послесловие

Находясь в гуще исторических событий, участники, как правило, убеждены в том, что идет борьба за то, что стоит этого. И это действительно так – ведь «добрая воля везде одна», и каждая из сторон действует во имя «правды». Однако погибает не «кривда», несправедливость или все то, против чего идет борьба, а жертвой каждый раз становится *отдельный человек*. И эта смерть человека остается на совести участников исторических событий. Эта вина звучит в них, несмотря на победу: *Лотошат ведь! Никуда ж ведь!* – голоса их не перестают звучать, пусть невнятно и неотчетливо (*лотошить*), но никуда деться от этого уже нельзя.

Чувство вины и «боль» совести – все это те вопросы, которые остро стояли перед всеми мыслящими людьми, оказавшимися в эмиграции. Уже в конце 20-х гг. С. Эфрон писал о Добровольчестве: «Мы не должны самобеляться... черная плоть, выросшая при нашем попустительстве, сделалась частью нас самих» (цит. по: [Швейцер, 1995, с. 88]). В такой атмосфере зарождается увлечение евразийством в эмигрантской среде, возникает «Союз возвращения на родину», и чувство необходимости искупить перед ней вину.

Конечно, все эти чувства и размышления не могли быть чужды Цветаевой. Она и сама, как известно, много и мучительно размышляла о том, что такое «родина»: «Родина не есть условность территории, а непреложность памяти и крови. Не быть в России, забыть Россию – может бояться лишь тот, кто Россию мыслит вне себя. В ком она внутри, – тот потеряет ее вместе с жизнью» [Там же, с. 91], и «тоска по родине» была ей слишком хорошо знакома. Однако ее осмысление этих вопросов оказалось несравнимо более глубоким, чем у большинства ее современников. Как и автор «Записок Добровольца», многие переживали трагическое осознание вины как необходимость перейти на противоположную сторону – и снова поступить по совести («Родина как идея – бесформенная, безликая... не “федеративная” или “самодержавная”, или “республиканская”, или еще какая, а как не определяемая ни одной формулой...», цит. по: [Анненский, 2007, с. 16]) – и тем самым снова и снова оказывались вовлечены в безжалостную круговерть выпавших на долю XX в. событий.

В «Перекопе» Цветаева действительно «перекопала» себя, свою душу, свои чувства. Однако при всей болезненности процесса это «перекапывание» не деструктивно. Цветаевским исключительным даром всегда было то, о чем она сказала: *Левозрудый гром лбом прослушан был* [Цветаева, 1992, с. 195] – это способность *осмыслить* и с предельной точностью понять даже самое сложное чувство.

Ограничив свою задачу стихотворным обрамлением дневника Эфрона, Цветаева не могла не потерпеть поражение в этом «единоборстве с природой собственного дара, не мыслящего ни истории, ни Вечности имперсонально» [Шевеленко, 2002, с. 356]. Вопросы, которые, судя по всему, очень скоро встали перед ней, были несравнимо более глубокими и трудными. Что такое история? Чьи действия приравниваются к историческим событиям? Есть ли в ней место отдельному человеку как личности?

Французский историк П. Вейн так определяет предмет исторической науки: «Реальные события, имеющие своим актором человека» [Veune, 1971, p. 13]. И далее он предостерегает от схематичного и уплощенного представления: «Но слово *человек* не должно нас путать». На более глубоком уровне понимания и размышления картина предстает совершенно иначе: «Ни сущность, ни цели истории не связаны с присутствием этого персонажа. История есть то, что она есть, вне зависимости от некоего неведомого человеческого существа, но потому, что она стала определенным способом познания» [Ibid.].

М. Цветаева не была историком, как не была ученым-филологом. Наука, как известно, ищет истины, а искусство – понимания. «“Искусство свято”, “святое искусство” – как ни обще это место, есть же у него какой-то смысл, – писала она в 1932 г., – и один на тысячу думает же о том, что говорит, и говорит же то, что думает. К этому одному на тысячу, сознательно утверждающему святость искусства, и обращаюсь» [Цветаева, 1994, т. 5, с. 346].

Наверное, именно вследствие этой пропорции «Перекоп» получил репутацию «невнятного», «противоречивого» и вовсе «неудавшегося» текста. И для тех, кто ищет в нем историческую правду, это, вероятно, так и есть. Но тот, кто ищет понимания – во всей глубине смысла этого слова, согласится, что в «Перекопе» М. Цветаева в очередной раз подтвердила характеристику, данную ей Иосифом Бродским: величайший мыслитель XX века (см. [Волков, 2012]).

Возвращаясь к приведенному выше замечанию О. Г. Ревзиной о том, что М. Цветаева в своем творчестве «проходит путь самопознания и самоидентификации и никогда не отрывается от самой себя»<sup>8</sup>, мы можем взглянуть на эту цветаевскую черту пристальнее и глубже. «Перекоп» больше не кажется противоречием по отношению к этому утверждению, напротив, в том, как этот текст написан и прожит, М. Цветаева буквально воплощает сказанное ею в далеком 1914-м году – словно о самом «Перекопе»: *В его лице я рыцарству верна. / – Всем вам, кто жил и умирал без страха. – / Такие – в роковые времена – / Слагают стансы – и идут на плаху* [Цветаева, 1994, т. 1, с. 202].

---

<sup>8</sup> Ревзина О. Г. Поэтический путь Николая Гумилева (рукопись).

Не отказавшись вопреки всему от своего «Перекопа», в 1938 г. М. Цветаева вносит окончательную редактуру в текст поэмы, составляет «Пометки». Следующий шаг – теплоход «Мария Ульянова», отплывающий в СССР.

### Список литературы

- Анненский Л.* Эфрон Марины Цветаевой // Марина Цветаева. Сергей Эфрон. «Нет на земле второго Вас...». М.: Вагриус, 2007. 304 с.
- Апресян Ю. Д.* Избранные труды. М., 1995. Т. 1: Лексическая семантика (синонимические средства языка). 472 с.
- Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. 423 с.
- Винокур Г. О.* О языке художественной литературы. М.: Высш. шк., 1991. 448 с.
- Волков С.* Диалоги с Бродским. М., 2012.
- Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1998. Т. 4.
- Ефремова Т. Ф.* Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М.: Русский язык, 2000. URL: <http://www.efremova.info/>
- Коркина Е. Б.* Предисловие // Марина Цветаева. Перекоп. М., 1995.
- Мейкин М.* Марина Цветаева: поэтика усвоения. М., 1997. 310 с.
- Ожегов С. И.* Словарь русского языка. М., 1953. URL: <http://www.ozhegov.org/>
- Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. М., 1992. URL: [http://www.lib.ru/DIC/OZHEGOW/ozhegow\\_a\\_d.txt](http://www.lib.ru/DIC/OZHEGOW/ozhegow_a_d.txt)
- Падучева Е. В.* Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. М., 1996. 480 с.
- Падучева Е. В.* Режим интерпретации как контекст, снимающий неоднозначность // Лингвистика для всех. Летние лингвистические школы 2007 и 2008. М.: Изд-во МЦНМО, 2009. С. 234–246. URL: <http://www.dialog-21.ru/digests/dialog2008/materials/html/64.htm>
- Ревзина О. Г.* Безмерная Цветаева. Опыт системного описания поэтического идиолекта. М., 2009. 600 с.
- Ревзина О. Г.* Поэтика Н. Гумилева // Русский язык в школе. 2016. № 3. С. 43–48.
- Рикёр П.* Память, история, забвение. М., 2004. 728 с.
- Степанов Ю. С.* Константы: Словарь русской культуры. М., 2001. 990 с.
- Тодоров Ц.* Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. 471 с.
- Фатеева Н. А.* Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. М., 2007. 282 с.
- Федоров А. И.* Фразеологический словарь русского литературного языка. М.: Астрель, 2008. URL: <http://phraseology.academic.ru>

Цветаева М. И. Собр. соч.: В 3 т. М., 1990. Т. 1: Стихотворения и поэмы.

Цветаева М. И. Собр. соч.: В 3 т. М., 1992. Т. 2: Стихотворения и поэмы.

Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994.

Швейцер В. Марина Цветаева и Сергей Эфрон: о Добровольчестве // Марина Цветаева. Перекоп. М., 1995.

Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой. Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 463 с.

Шмидт В. Нарратология. М., 2003. 312 с.

Эфрон С. Октябрь (1917 г.) // Дядичев В., Лобыцын В. Доброволец двух русских армий. М., 2005. 144 с.

Якубинский Л. П. Избранные работы: Язык и его функционирование. М., 1986. URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/yakubinsky-86.htm>

Veune P. Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie. Paris: Ed. du Seuil, 1971. 352 p.

#### Article metadata

*Title:* Content and meaning of Marina Tsvetaeva's poem «Perekop»

*Author:* G. V. Durinova

*Author's e-mail:* galina.dourinova@gmail.com

*Author affiliation:* National Research University Higher School of Economics, Saint Petersburg

*Abstract.* The article focuses on Marina Tsvetaeva's poem *Perekop* (1929), which somehow has not received sufficient attention from scholars. As Tsvetaeva herself pointed out, the *Perekop* “derives” from her husband's *Notes of a volunteer* (where S. Efron described his experience as a White Guard). Therefore, the *Perekop* tends to be interpreted in way, which is apologetic towards the White Guard movement in the revolutionary Russia. From this vantage, the *Perekop* features the thinking apparent also in Tsvetaeva's early poems (1917–1920) from the *Swan camp* cycle. Such reductionist interpretation should be replaced by a close, line-by-line reading of the poem. My analysis places the *Perekop* into an intertextual field and approaches it through the prose vs poetry, dialogue vs monologue, narrative vs lyrics oppositions. The concept of a particular “poetic narratology” is elaborated in order to understand the purpose of the poem on a historical topic.

*Perekop* is an account of events (the battle on the Isthmus of Perekop) and therefor can be viewed as a narration. In the classic narration theory (Schmid) the event is a change of the initial situation: it can be the “external situation” in the fictional world being the object of narration. Or it can be an “internal event”,

or a “mental one”, which deals with the internal world of personage. The main characteristics of the narrative texts are: relevancy, unpredictability, consequence-commitment and irreversibility. In the poetic form of narration, though, it seems that the irreversibility and the unpredictability are replaced by their converse. The poetic form predicts the future events (by alliteration and neologisms). As for the irreversibility, it manifests in the linear prosaic text, while poetry possesses a cyclic time, thus, reversible. It is the *connections in absentia* (the paradigmatic ones) that offer the understanding of such a text. Hence, the syntactic and grammatical structures are “influenced” by etymological and phonetic connotations, and the significant-signifié relation tends to be not arbitrary.

The polyphonic (Bakhtin) structure of the *Perekop* is a realization of the metaphor of “the voice of conscience”: a philosophical category, which is apparently at the center of Tsvetaeva’s later *oeuvre*.

While being in the very center of the historical events the participants cannot easily achieve its profound meaning. The guiltiness and the “pain of conscience” are common for the intellectuals in exile. Tsvetaeva herself paid a lot of attention to these questions, yet she has understand very early that the guiltiness must not be “satisfied” by a new political engagement (Union for repatriation of Russians abroad) as only an individual (not the group) can bring justice, otherwise unachievable.

*Key terms:* Marina Tsvetaeva, linguistic poetics, narratology.

*Reference literature (in transliteration):*

Annenskij L. Jefron Mariny Cvetaevoj // Marina Cvetaeva. Sergej Jefron. «Net na zemle vtorogo Vas...». M.: Vagrius, 2007. 304 s.

Apresjan Ju. D. Izbrannye trudy. M., 1995. T. 1: Leksicheskaja semantika (sinonimicheskie sredstva jazyka). 472 s.

Bahtin M. M. Jestetika slovesnogo tvorcestva. M., 1979. 423 s.

Dal' V. Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo jazyka: V 4 t. M., 1998. T. 4.

Efremova T. F. Novyj slovar' russkogo jazyka. Tolkovo-slovoobrazovatel'-nyj. M.: Russkij jazyk, 2000. URL: <http://www.efremova.info/>

Fateeva N. A. Intertekst v mire tekstov: kontrapunkt intertekstu-al'nosti. M., 2007. 282 s.

Fedorov A. I. Frazеologicheskij slovar' russkogo literaturnogo jazyka. M.: Astrel', 2008. URL: <http://phraseology.academic.ru>

Jakubinskij L. P. Izbrannye raboty: Jazyk i ego funkcionirovanie. M., 1986. URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/yakubinsky-86.htm>

Jefron S. Oktjabr' (1917 g.) // Djadichev V., Lobycyn V. Dobrovolc dvuh russkih armij. M., 2005. 144 s.

Korkina E. B. Predislovie // Marina Cvetaeva. Perekop. M., 1995.

Makin M. M. Marina Cvetaeva: pojetika usvoenija. M., 1997. 310 s.

Ozhegov S. I. Slovar' russkogo jazyka. M., 1953. URL: <http://www.ozhegov.org/>

- Ozhegov S. I., Shvedova N. Ju. Tolkovyj slovar' russkogo jazyka. M., 1992. URL: [http://www.lib.ru/DIC/OZHEGOW/ozhegow\\_a\\_d.txt](http://www.lib.ru/DIC/OZHEGOW/ozhegow_a_d.txt)
- Paducheva E. V. Rezhim interpretacii kak kontekst, snimajushhij neodnoznamenost' //Lingvistika dlja vseh. Letnie lingvisticheskie shkoly 2007 i 2008. M.: Izd-vo MCNMO, 2009. S. 234–246. URL: <http://www.dialog-21.ru/digests/dialog2008/materials/html/64.htm>
- Paducheva E. V. Semanticheskie issledovanija. Semantika vremeni i vida v russkom jazyke. M., 1996. 480 s.
- Revzina O. G. Bezmernaja Cvetaeva. Opyt sistemnogo opisanija pojeticheskogo idiolekta. M., 2009. 600 s.
- Revzina O. G. Pojetika N. Gumileva // Russkij jazyk v shkole. 2016. № 3. S. 43–48.
- Rikjor P. Pamjat', istorija, zabvenie. M., 2004. 728 s.
- Schmid W. Narratologija. M., 2003. 312 s.
- Shevelenko I. Literaturnyj put' Cvetaevoj. Ideologija – pojetika – identichnost' avtora v kontekste jepohi. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. 463 s.
- Shvejcer V. Marina Cvetaeva i Sergej Jefron: o Dobrovol'chestve // Marina Cvetaeva. Perekop. M., 1995.
- Stepanov Ju. S. Konstanty: Slovar' russkoj kul'tury. M., 2001. 990 s.
- Todorov C. Pojetika // Strukturalizm: «za» i «protiv». M., 1975. 471 s.
- Tsvetaeva M. I. Sobr. soch.: V 7 t. M., 1994.
- Tsvetaeva M. I. Sobr. soch. V 3 t. Tom 1. Stihotvorenija i pojemy. M., 1990.
- Tsvetaeva M. I. Sobr. soch. V 3 t. Tom 2. Stihotvorenija i pojemy. M., 1992.
- Veyne P. Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie. Paris: Ed. du Seuil, 1971. 352 p.
- Vinokur G. O. O jazyke hudozhestvennoj literatury. M.: Vyssh. shk., 1991. 448 s.
- Volkov S. Dialogi s Brodskim. M., 2012.