

ZBIGNIEW MACIEJEWSKI
Lublin

ПОЛИМОРФИЗМ ЖАНРА „БИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ” МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Прежде всего следует отметить, что использованный в настоящей статье термин „биографическая проза” не представляется адекватным жанровым определением следующих произведений Марины Цветаевой, являющихся предметом данного исследования: *Герой труда* (1925), *Твоя смерть* (1927), *Наталия Гончарова* (1929), *Живое о живом* (1933), *Пленный дух* (1934), *Нездесьшний вечер* (1936), *История одного посвящения*¹. Этот термин не отвечает подлинной жанровой квалификации названных произведений; цели такой квалификации и преследует предложенный ниже анализ. Вышеуказанный термин, хотя и обобщает существующие в этой области определения исследователей, ассоциирующих интересующие нас произведения с „литературным портретом”², „характеристикой”³, „очерком”⁴ или с еще менее точными „реминисценцией”⁵ и „этюдом”⁶ — в настоящей работе принят условно, исключительно в методических целях, с намерением проанализировать названные тексты Цветаевой в комплексе тех жанровых особенностей, которые неправоммерно считались доминирующими в их поэтике.

Судя по библиографическим данным, „биографическая проза” Цветаевой

¹ *История одного посвящения* впервые была опубликована только в 1964 году („Oxford Slavonic Papers”, 1964, No XI, стр. 112—136). В Польше это произведение в переводе и с комментариями Р. Пшибыльского появилось в ежемесячнике „Poezja”, 1967, No 8. Подробную библиографию остальных названных произведений составил С. Карлинский (См. S. Karlinsky, *Marina Cvetaeva. Her Life and Art*, Berkeley—Los Angeles 1966, стр. 295).

² Karlinsky, *цит. работа* стр. 295.

³ Т. Струве, *Русская литература в изгнании*, Нью-Йорк 1956, стр. 156.

⁴ Ф. Степун, Предисловие к: М. Цветаева, *Проза*, Нью-Йорк 1953, стр. 15. Дальше все стороны из последней книги в тексте.

⁵ Karlinsky, *цит. работа* стр. 295.

⁶ Струве, *цит. работа*, стр. 156; Степун, *цит. работа*, стр. 14. Представленную точку зрения не разделяет только В. Н. Голицына, определяя воспоминание Цветаевой о Брюсове *Герой труда* как статью. Однако окончательно это и остальные произведения цикла (*Наталия Гончарова*, *Пленный дух*) исследовательница называет „лирическим очерком-портретом”. См. В. Н. Голицына, *Цветаева о Блоке*, [в:] *Тезисы Всесоюзной (III) Конференции „Творчество А. А. Блока и русская культура XX века”*, Тарту 1975, стр. 135—136.

не была до сих пор предметом самостоятельного исследования. О некоторых произведениях указанного здесь цикла писали то в связи с другими проблемами (цит. тезисы В. Голицыной *Цветаева о Блоке*), то на фоне творческого наследия других авторов (исследование Ядвиги Шимак *Легенда Андрея Белого*⁷), то в контексте общих рассуждений о литературных трудах М. Цветаевой (монография Симона Карлинского, очерки Глеба Струве, Федора Степуна).

1

Кажется, что в произведениях Цветаевой своеобразная игра устойчивыми нормами литературной биографии начинается уже в сфере заглавий. Чтобы лучше ориентироваться в характере, а также в объеме вводимой поэтессой инновации, следует предварительно, в самых общих чертах, охарактеризовать функции заглавий в литературном портрете, поскольку чаще всего именно с этим жанром ассоциировались названные произведения.

Существенной особенностью заглавий известных литературных портретов (мы имеем в виду те произведения, которые не вызывают никаких сомнений относительно их жанровой структуры) является их субъектный характер — название личным именем. Ограничимся примерами заглавий нескольких наиболее популярных произведений М. Горького, представляющих интересующий нас жанр и признанных выдающимися, образцовыми в этом отношении: *В. Г. Короленко, А. П. Чехов, Лев Толстой, Леонид Андреев, А. А. Блок*.

Можно предположить, что в этом случае читатель уже на основе заглавия произведения получает ориентацию относительно предмета повествования. Во вступительной части произведения (и это следует особенно подчеркнуть) читатель отсылается также к внелитературной действительности, связанной с названным в заглавии лицом — десигнатом. Именно название и стоящая за ним личность внушают читателю наиболее присущий восприятию исключительно познавательного-исторического подход к произведению.

Однако приведенные в качестве примеров названия литературных портретов заставляют задуматься не только над определенной закономерностью формулировок. Для определения поэтики таких заглавий в такой же мере существенным представляется их объективированный, эпический характер.

Еще одна особенность вытекает из способа их функционирования относительно самого произведения. В этом смысле возможности таких названий литературного произведения кажутся очень ограниченными. Кроме принадлежащей всем заглавиям функции выделения данного произведения из числа

⁷ J. Szymak, *Legenda Andrieja Bielego*, „Slavia Orientalis”, 1974, № 2, стр. 159—174. Здесь следует отметить, что Я. Шимак, первая среди всех исследователей прозы Цветаевой, решая основные задачи работы, обратила внимание и на функции биографического материала в произведении *Пленинный дух*, анализированном на основе богатого материала воспоминаний, посвященных Белому: „Чем же, если не интерпретацией темы, является упоминаемый поэтический очерк Цветаевой, содержащий только в незначительной степени то, что можно считать информацией, существенной для литературной биографии. Остальное является развитием мотивов «рядом», «на тему» Белого, инспирированных Белым» (стр. 161).

других, они выполняют только одну функцию — вводят читателя в тематику произведения, информируя в самых общих чертах о его содержании. На основании их нельзя, однако, судить о структуре повествования в этом произведении. С эстетической точки зрения название представляется в этом случае как бы „фигуральной” частью произведения, которая при его интерпретации может быть свободно опущена.

На этом фоне заглавия произведений Цветаевой *Герой труда*, *Живое о живом*, *Пленный дух*, *Нездешний вечер* поражают прежде всего сугубой индивидуальностью и исключительной многозначностью. Если использовать выражение Эдварда Бальцежана, это „названия — загадки”⁸, в такой же степени требующие интерпретации, как и названные ими произведения. Будучи полисемантическими, ассоциативными, они лишены функции непосредственно информативной, так как в них отсутствует указание на конкретный объект повествования — необходимый конститутивный элемент традиционных заглавий. Очевидно, они могут существовать без какой бы то ни было опоры „снаружи”, со стороны внелитературной действительности.

Иначе, гораздо более сложно и многообразно, функционируют они в отношении к самому произведению. В отличие от приведенных здесь в качестве примеров названий произведений Горького, вводящих в самом общем виде понятию тематику произведения, заглавия Цветаевой представляются синтетическим авторским комментарием.

Уже на основании заглавий можно судить об определенных структурных, жанровых особенностях произведений анализируемого цикла. Поразительно отчетливо свидетельствует об этом название *Живое о живом*, которое заранее предопределяет структуру повести с характерной для нее спокойной повествовательной манерой высказывания (эти особенности поэтики произведения передает предлог „о”).

В отличие от конкретизирующих, индивидуализирующих художественный мир биографических названий, в произведениях Цветаевой акцентируются другие функции заглавий — „спрятанную” в них возможность философского обобщения изображаемой в произведениях действительности. Здесь, однако, идет речь не о той разновидности обобщения, которая является обязательным условием каждого литературного восприятия действительности, свойственного также в известной степени и литературному портрету⁹ — обобщение в произведениях Цветаевой является поэтической и философской интерпретацией мира. В рамках этой интерпретации, сигналом которой является уже само название произведения, даже вполне конкретная фигура включена в общую систему представлений о мире и искусстве.

В плане стилистики заглавий этот процесс универсализации художест-

⁸ E. Balcerzan, „*Nogi Izoldy Morgan*” Brunona Jasińskiego, [в:] *Nowela. Opowiadanie. Gawęda*, ред. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, A. Sawicki, Warszawa 1974, стр. 228.

⁹ См. А. Бахаров, *Литературный портрет как жанр мемуарной прозы*, „Русская литература”, 1975, № 2, стр. 71.

венного мира анализируемых произведений выражается по-разному. Метафоричность выражения *Пленный дух* (в подзаголовке: *Моя встреча с Андреем Белым*) достигается путем создания неожиданной сочетаемости, имеющей оксиморонный характер. Воспоминание о Брюсове в первую очередь как о поэте — „рационалисте”, „ремесленнике” обусловило название *Герой труда*; художественная выразительность заглавия является здесь результатом иронии, и семантика этого сочетания оказывается противоположной буквальному значению выражения. Таким образом поэтесса выразила свое неодобрение по отношению к поэту, который, по ее убеждению, не соответствует принятой ею модели романтического художника¹⁰. Метафоризация названия *Живое о живом* осуществляется в результате субстантивации прилагательных, которые употреблены здесь (и это очень существенно) в форме среднего рода, имеющем в этом случае обобщенное значение. Заглавие это, как можно предположить, называет одновременно и конфликт „протагонистов” этого произведения — автобиографического повествователя („живое”), и героя повести — поэта М. Волошина („о живом”). Средства, использованные Цветаевой, в соответствии с русской языковой традицией актуализируют в сознании читателя абстрактную семантику тех слов, которая придает персонажам обобщенный характер, раскрывая их внутреннее тождество.

Принимая во внимание автобиографическое по существу построение повествования, а также то, кем являются изображаемые личности — рассматриваемое заглавие можно понять как предзнаменование рассказа „поэта о поэте”. В свете показанного здесь соотношения (эпитет „живое” оказывается коррелятивным определением „поэта”) представляется, что заглавие у Цветаевой, кроме вышеуказанных функций, выполняет еще одно назначение — служит для выражения эстетических взглядов автора.

Кажется, стоит задуматься над тем, какое содержание имеет скрытая в указанном названии аналогия, вводящая в мир прозы Цветаевой отчетливо выраженный дуализм. Можно поставить вопрос, в чем именно, с точки зрения автора, заключается сущность поэта.

Очевидно, самым важным моментом является в этом случае определение „поэта” как „живого” среди „непоэтов”, „неживых”, „духовно мертвых”, „обреченных на прозябание”, „пассивных”. В свете этого поэт является „кем-то” в определенном смысле „иным” и „исключительным”, если даже не „кем-то лучшим”. Как можно заметить, поэт интересуется Цветаеву исключительно в одном аспекте и в соответствии с постулатами романтизма. Не выходя за пределы значений, которые потенциально „приведены в движение”

¹⁰ Если учесть крайний субъективизм Цветаевой, то окажется, что ее представление о Брюсове не расходится по существу с портретом этого поэта в воспоминаниях других современников. Брюсов в их представлении, как пишет Рене Сливовский, остался „прежде всего как поэт холодный, расчетливый, поэт-ученый, поэт-эрудит”. О „необыкновенной работоспособности” Брюсова, который „работал до седьмого пота”, о его „неправдоподобной деловитости” вспоминает также и Андрей Белый. См. R. Śliwowski, *Wstęp* [в:] W. Briusow, *Rea Silvia*, Warszawa 1976, стр. 6—9.)

в анализируемом заглавии, можно сказать, что поэт предстает здесь как личность выдающаяся, с исключительными внутренними возможностями, максимально усиленными как бы сверхъестественной способностью к жизни. Поэтесса не говорит здесь о мотивах, которые можно было бы отнести к творческим способностям, к художественному дарованию поэта. Поэт является для нее скорее всего символом определенной позиции по отношению к миру, моделью определенной экзистенциальной ситуации, наконец — способом существования человека¹¹. Таким образом слово „поэт“ не является для Цветаевой термином из области эстетики. Поэт должен рассматриваться в категориях философской антропологии.

Поэтические достоинства, а также многофункциональность заглавий в прозе Цветаевой в свете их традиционных задач в литературном портрете убедительно подтверждают изложенный выше тезис о том, что анализируемый в этой статье цикл произведений представляет собою явление гораздо более сложное, чем собственно литературная биография.

2

Индивидуальные авторские приемы можно обнаружить и в композиции произведений Цветаевой. В этом отношении особенного внимания заслуживают *Живое о живом* и *Пленный дух*. Эти произведения состоят из отдельных частей — „разделов“. Их композиционная обособленность и замкнутость подчеркивается отдельными заглавиями. Построение и последовательность этих частей представляется следствием предварительно „заложенной“ мотивационной системы. Чтобы вникнуть в интерпретационный характер указанных произведений, приведем некоторые сравнения.

Жанровая структура литературных портретов Горького в фабульном плане опирается на относительно последовательную хронологическую систему отдельных эпизодов. Их предваряет краткое итеративное повествование, которое предупреждает, что представленное событие является лишь одним из многих ему подобных. Иногда в этом повествовании появляется общая характеристика героя с последующей драматизацией некоторых, предварительно детализированных черт представленной личности.

¹¹ Эти предположения находят убедительное подтверждение в непосредственных высказываниях М. Цветаевой. В письме Александру Бахраху: „Слушайте: я конечно хочу от Вас чуда, но Вам 21 год, а я поэт... Я сама так любила 60-летнего кн. Волконского, не выносившего женщин. Всей безответностью, всей беззаветностью любила [...] Не каждый может. Могут дети, старики, поэты. И я, как поэт, т.е. конечно дитя и старик!“ (А. Бахрах, *Письма Марины Цветаевой*, „Мосты“, 1961, стр. 339. Письмо датировано „Прага, 10-го нов., января 1924 г.“). Оппозиция судьбы Поэта и ситуации человека еще более отчетливо выражена и в признании Цветаевой от 1923 года: „Бог хочет сделать меня богом — или поэтом — а я иногда хочу быть человеком“ (там же, стр. 326. Запись датирована „19-го августа, вторник“).

Приведём соответствующие примеры из портрета *Лев Толстой*:

О женщинах он говорит охотно и много, как французский романист, но всегда с тою грубостью русского мужика, которая — раньше — неприятно подавляла меня. Сегодня в Миндальной роще он спросил Чехова:

— Вы сильно распутничали в юности?

И еще фрагмент:

Он любит ставить трудные и коварные вопросы. [...] однажды он спросил:

— Вы любите меня, А. М.?¹²

Даже опираясь на этот вынужденно скудный материал, можно сказать, что повествование в литературном портрете имеет иллюстративный характер, ввиду того, что представляет отдельные эпизоды жизни, а также черты характера героя на основе *pars pro toto*, о чем читатель уже в общем ориентируется, благодаря вводным замечаниям повествователя. Портрет героя является в конечном итоге определенным конгломератом фрагментов, составляется как бы из отдельных характерологических частей, проявляющихся в диалогах, сценах или в иных формах непосредственного повествования. На эти особенности литературного портрета обращает внимание советский исследователь А. Бахаров:

В большей или меньшей степени литературный портрет имеет отрывной, эскизный фрагментарный характер, что иногда подчеркивается в подзаголовке: „наброски к портрету“, „из собственных воспоминаний“ и т.д.¹³

Следует добавить, что синтетичность использованных в таком портрете конструктивных форм очень ограничена и при этом касается исключительно самих фактов.

Вторую существенную особенность поэтики литературного портрета можно объяснить тем, что роль рассказчика здесь, по сути, незначительна — она сводится, главным образом, к отбору материала воспоминаний, к выявлению этого приема в самом тексте произведения, а также к несложной интерпретационной деятельности. (Последнее в равной степени может касаться и творчества „портретированной“ индивидуальности.) Можно предположить, что повествовательная структура в литературном портрете последовательно отрывает все более возрастающую, все более углубленную осведомленность повествователя о герое, основой которой является их фактические встречи во внелитературной действительности.

Портрет данной индивидуальности создается наглядно, путем наслоения отдельных фактов, выявляющих эту личность, и формируется на основе реального сходства с прототипом. А. Бахаров подчеркивает, что главной целью „портретиста“ является достижение „подобия отражаемой им копии с оригиналом“¹⁴. Авторская интерпретация не выходит здесь, однако, за пределы

¹² М. Горький, *О литературе*, Москва 1955, стр. 182, 186.

¹³ Бахаров, *цит. работа*, стр. 71

¹⁴ Там же, стр. 72.

тех обобщений, которые предполагаются этими наглядными представлениями. В этом состоит третья существенная особенность поэтики данного жанра.

Наконец, в реалистическом литературном портрете повествование имеет строго „отчетный” характер, о чем свидетельствует, между прочим, точное определение времени событий („В седьмом или восьмом году, на Капри, Стефан Жеромский рассказывал мне [...] Впервые я увидел Есенина в 1914 году”¹⁵).

Чем же на этом фоне отличаются анализируемые произведения Цветаевой?

Во-первых, повествование в воспоминаниях поэтессы никогда не определяется биографическими данными изображаемой личности. Достаточно, например, проанализировать последовательность отдельных частей в произведении *Живое о живом* (Волошин, Коктебель, Скобка о руке, Макс и сказка), чтобы убедиться в том, что повествование не создает здесь композиционной структуры фабульного характера. Уже в первой части, как будто даже вопреки ожиданиям (если принять во внимание заглавие), ход повествования не определяется биографией Волошина. Мотив Волошина реализован здесь опосредованно, организован в ряд относительно самостоятельных и несколько отклоняющихся от темы рассказов о шестнадцатилетней, дебютирующей поэтессе Марине Цветаевой и других, второстепенных фигурах (поэтессах Черубине де Габриак и Адelaide Герцык), в жизни которых Волошин сыграл значительную роль. Такая реализация главного мотива служит здесь для выражения сущности личности Волошина, которая заключается в том, чтобы „сближать людей, устраивать встречи и судьбы”.

Во-вторых, в анализируемой прозе концепция личности представленных фигур определена была раньше, как бы до момента начала повествования. Сущность этой концепции выражена уже в заглавии произведения: например, Белый — „пленный дух”, Брюсов — „герой труда” (хотя негативное содержание этого последнего определения становится ясным только после прочтения текста).

В целом это не обозначает, что функция рассказа у Цветаевой ограничивается исключительно сообщением как будто бы заранее принятой концепции. В анализируемых воспоминаниях рассказ становится существенным инструментом как бы повторного познания действительности, служит созданию фактического, по убеждению автора, сходства и тождественности в изображаемом. Одновременность актов рассказа и наблюдения, осознания и творческой ассоциации подчеркнута в самом повествовании. Например:

Пишу и вижу: голова Зевса на могучих плечах (стр. 136).

Чем глубже я гляжусь в бездонный колодец памяти, тем резче встают мне навстречу два облика Макса (стр. 181).

Эта особенность повествования Цветаевой составляет третий существенный момент, отличающий анализируемую прозу от собственно литературной биографии.

¹⁵ Горький, *цит. работа*, стр. 249.

Однако представляется, что самая существенная разница возникает из различной трактовки материала воспоминаний в этих двух случаях. Хотя поэтесса неоднократно подчеркивает аутентичность своих воспоминаний и делает это иногда прямо, как например, в произведении *Пленный дух* (было бы трудно назвать даже среди второстепенных персонажей этой прозы фиктивные фигуры), однако изображение привлекаемой в воспоминаниях действительности, если использовать выражение Лидии Гинзбург, является изображением „опосредствованным”¹⁶.

Следует сразу же отметить, что формой этого опосредствования является отнюдь не фабула. Автор сознательно отказывается от этого способа беллетризации, динамизации материала воспоминаний. Анализ отбора этого материала и его художественной организации позволяет утверждать, что поэтесса руководствуется убежденностью в мифологической обусловленности действительности. Наиболее отчетливо это сформулировано в рассказе из цикла воспоминаний детства *Дом у Старого Пимена*:

И так как все — миф, так как не-мифа нет, вне-мифа — нет, из-мифа — нет, так как миф предвосхищал и раз навсегда изваял — все¹⁷.

Художественная позиция Цветаевой представляется результатом убеждения в этом, что в окружающем мире повторяются одни и те же моменты, которые и обуславливают деятельность человека, повторение его поведения и чувств. В соответствии с этим положением поэтессы, формой опосредования и организации привлекаемой действительности становятся в анализируемой прозе определенные мифологические конструкции. Говоря иначе, та часть аутентичного опыта повествователя, которую невозможно воспринять в обобщенных категориях мифа, те моменты биографии личности и черты поведения Белого, Брюсова, Волошина, Кузьмина, а также иных изображаемых в этой прозе поэтов, которые не подверглись мифологической „обработке”, были ригористически отброшены как материал ненужный, нелитературный, остающийся за пределами художественного мира.

Для подтверждения наших рассуждений рассмотрим произведение *Живое о живом* в интересующем нас аспекте.

Сначала достаточно обширная, но обязательная в этом случае цитата:

11-го августа — в Коктебеле — в 12 часов пополудни — скончался Максимилиан Волошин.

Первое, что я почувствовала, прочтя эти строки, было, после естественного удара смерти — удовлетворенность: в полдень, в свой час.

Жизни ли? Не знаю. Поэту всегда пора и всегда рано умирать, и с возрастными годами жизни он связан меньше, чем с временами года и часами дня. Но, во всяком случае, в свой час суток и природы. В полдень, когда солнце в самом зените, то есть на самом темени, в час, когда тень побеждена телом, а тело растворено в теле мира — в свой час, волошинский час.

¹⁶ См. Л. Гинзбург, *О психологической прозе*, Ленинград 1971, стр. 261.

¹⁷ М. Цветаева, *Дом у Старого Пимена*, [в:] *Неизданные письма*, ред. Т. Струве и Н. Струве, Париж 1972, стр. 555.

И достоверно — в свой любимый час природы, ибо 11 августа (по новому, то есть по старому конец июля) — явно полдень года — самое сердце лета.

И достоверно — в самый свой час Коктебеля [...]

Итак, в свой час — в 12 часов пополудни, кстати, слово, которое он бы с удовольствием отметил, ибо любил архаику и весомость слов, в свой час суток, природы и Коктебеля. Остается четвертое и главное: в свой час сущности. Ибо сущность Волошина — полудневная, а полдень из всех часов суток — самый телесный, вещественный, с телами без теней, и с телами спящими без снов, а если их и видящими — то один сплошной сон земли. И, одновременно, самый магический, мифический и мистический час суток, такой же маго-мифо-мистический, как полночь. Час Великого Пана, *Démon de Midi*, и нашего скромного русского полуденного [...]. Магия, мифика и мистика самой земли, самого земного состава (стр. 135—136).

Очень характерно, что в этом фрагменте не назван год смерти поэта, хотя более подробные данные об этом факте многократно повторяются. Указания на год смерти нет даже в хроникальном примечании, наиболее пригодном для помещения такой информации, а в произведении Цветаевой лишь внешне объективно функционирующем на основе цитирования („Прочтя эти строки...”). Отсутствие такого важного информационного материала не может быть случайным. Год смерти Волошина, не вызывая в сознании автора никаких дополнительных ассоциаций, не оказался конструктивным фактором для принятой мифологической интерпретации личности поэта — потому остался неназванным, или, по выражению Стефании Скварчинской, „недосказанным”¹⁸.

В такой ситуации следует иначе смотреть на остальные моменты привлеченного исторического времени, которые ни в какой мере не служат объективизации рассказа. В интерпретации Цветаевой „11-го августа в 12 часов пополудни” — это уже не только исторический момент, в который вписывается смерть поэта, но и выразительно магический момент, который в данном произведении открывает перспективы вечного времени мифа и народных верований.

Какой смысл может иметь у Цветаевой эта мифологизация времени, в которой так явно выражена темпоральная версия символики „середины”¹⁹? В какой-то степени это определенно соответствует представлению автора об экзистенциальной, а может быть, даже онтологической обособленности Волошина. В произведении в разнообразных конфигурациях возвращаются два видения этого поэта „два лица Макса — из греческого мифа и германской сказки” (стр. 181), поэта, который „принадлежал”, как говорит поэтесса, „другому закону” по сравнению с человеческим. В соответствии с этими двумя важнейшими и наиболее частыми в существующем ряду метафорических воплощений тождествами — „Волошин — Зевс”, и „Волошин — великан” — поэтесса анализирует не только личность героя, но также и содержание соб-

¹⁸ См. S. Skwareczyńska, *Przemilczenie jako element struktury dzieła literackiego*, [w:] *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź 1947, s. 11.

¹⁹ См. M. Eliade, *Sarcum. Mit. Historia. Wybór esejów*, перевод А. Татаркиевич, Warszawa 1974, стр. 31—44, 61—70.

ственного сознания, где образуются ассоциации, являющиеся воспроизведением ее детства.

Источником этого тождества является отчий дом поэта. В метафоре „Волошин — Зевс” память поэтессы отразила первую ее встречу с Волошиным, которая происходила в кабинете ее отца, профессора Ивана Цветаева:

Кабинет отца с бюстом Зевса на вышке шкафа.

Сидим, он на диване, я на валике (я — выше), гадаем, то есть глядим: он мне в ладонь, я ему в темя, в самый темянной водоворот: волосоворот (стр. 142).

Терминирование представлений Цветаевой переживаниями детства, вокруг которых не только концентрируется, но в соответствии с которыми формируется, интерпретируется, даже деформируется весь ее позднейший опыт — идеи, чувства, впечатления, ситуации — выступает еще более ощутимо во второй из указанных тождественностей:

Помню картинку над своей детской кроватью: в лесу, от роста лежащего кажущегося мхом, в мелком и курчавом, как мох, лесу, на боку горы, как на собственном, спит великан. Когда я десять лет спустя встретила Макса, этот великан был Макс. Так, через случайность детской картинки над кроватью, таинственно восстанавливается таинственная принадлежность Макса к германскому мифу, моим тем узнаванием в нем Гримма — подтверждается (стр. 182).

Эта, как будто бы еще в детстве запроецированная поэтессой мифологическая, сказочно-легендная текстура личности Волошина, как и организация почти всего содержания анализируемой прозы, вытекает также из программных основ Цветаевой. В рассказе *Дьявол*, принадлежащем воспоминаниям детства, поэтесса прямо подчеркивает роль ранних детских переживаний, образов, впечатлений, которые становятся основой художественного творчества.

Хотя функция пространства в прозе Цветаевой является в общем ограниченной, в данном произведении эта категория выступает как существенный конструктивный элемент художественного мира. Пространство, как время, тоже подлежит здесь мифологизации.

Первая ступень мифологизации пространства, которую можно отметить в этом произведении, кажется естественной. Она как будто бы навязана самой географией воспоминаний, нахождением Коктебеля на побережье Черного моря, где, как говорят мифы, жило воинственное племя женщин-амазонок. В этом случае Коктебельская земля в силу ее „положения” осознается как „земля кимеров”, „родина амазонок”. Идентификация эта имеет очевидно и психологический характер, так как обусловлена определенными особенностями личности Волошина и матери поэта, их „совместным существованием”, состоящим во взаимном дополнении характеров, которое Цветаева воспринимает как „воскрешение”, своеобразную реализацию мифологической идеи матриархата.

Это была неразрывная пара, и вовсе не дружная пара. Вся мужественность, данная на двоих, пошла на мать, вся женственность — на сына, ибо элементарной мужественности в Максе не было никогда, как в Е. О. элементарной женственности. Если Макс позже являл чудеса бесстрашия и самоотверженности, то являл их как человек и поэт, отнюдь

не муж (воин). [...] Воина в нем не было никогда, что особенно огорчало воительницу душой и телом — Е. О. (стр. 163).

Вторая ступень мифологизации обнаруживается в том, что описание Коктебеля можно считать воспроизведением культа солнца.

И достоверно — в самый час Коктебеля, из всех своих бесчисленных обликов запечатлевающегося в нас в облике того солнца, которое как бы глядит на тебя неустанно и на которое глядеть нельзя.

Эта печать коктебельского полудневого на лбу каждого, кто когда-нибудь подставил ему лоб. Солнца такого сильного, что загар от него не смывался никакими московскими зимами и земляничными мылами, и такого доброго, что, невзирая на все свои 50 градусов — от первого дня до последнего дня — десятилетиями позволило поэту сей двойной символ: высшей свободы от всего и высшего уважения: непокрытую голову. Как в храме (стр. 135—136).

К такому именно представлению о Коктебеле как о святыне языческого бога Солнца, о городе первозданного и как будто бы магического единения человека и природы, о земле, особенно привлекательной для поэтов, Цветаева заново обращается в своей защите Мандельштама — *Истории одного посвящения*.

Может быть, источником такого представления о Коктебеле является определенное впечатление из детства Волошина, о котором поэтесса узнала от его матери, Елены Оттобальдовны. Оно привлечено поэтессой как бы для того, чтобы показать источники сверхъестественного родства поэта с „южной сущностью Коктебеля”. Смысл этого впечатления — посвящение маленького мальчика планетному божеству.

Личность Елены Оттобальдовны тоже подвергается мифологизации. Происходит это не только тогда, когда поэтесса непосредственно дематериализует эту фигуру, называя ее „Праматерью”, „матерью Коктебеля”. Это выражено не только в том, что поэтесса идеализирует Елену Оттобальдовну, говоря с пафосом о ее исключительной роли в своей жизни и жизни других поэтов („Прародительница Рода”, „Праматерь — Матриарха — Пра”).

Мифологизация этой личности происходит также и опосредованно, когда в соответствии с приписанными ей особенностями характера — воинственность, отвага, жизненная самостоятельность, нелюбовь к открытому проявлению чувств („Целовать не любила никогда”), а также „мужественность”, подчеркнутая и во внешнем портрете („Ходила, одетая по-мужски, по-мальчишечьи”) — она проявляется в олицетворении прекрасной кимерийской амазонки.

Характерно, что приписываемая матери поэта „мужественность” подчеркивается дополнительно сравнением, где элементом выражения ее личности и деталей внешности являются образы мужчин — Зигфрида и Наполеона, и это указывает одновременно на романтически-вагнеровскую детерминацию сознания Цветаевой, проявляющуюся здесь даже в подборе образных эквивалентов для героев своих воспоминаний²⁰.

²⁰ Действительно, „Зигфрид” должен „говорить” здесь о германской внешности матери поэта (Внешность явно германского — говоря германского, а не немецкого происхождения).

В этом контексте все авторские ассоциации, связанные с фигурами Волошина и его матери, с их судьбой и прежде всего со смертью поэта, относятся скорее к бытию описанному, а не фактическому. Творческая интерпретация конкретных личностей, как и в других произведениях, доминирует здесь над их объективным изображением. Привлеченная для этой интерпретации мифологическая структура отражает представления Цветаевой о Волошине как о духовном и физическом автохтоне Коктебеля, о иррациональном единстве поэта с природой, с землей, миф возвращения к Матери-Земле, культ Солнца, мифическую идею матриархата; поэтическая магия слова берет здесь верх над картиной действительности.

3

В процессе символической валоризации художественного мира прозы Цветаевой важную функцию выполняют некоторые социально-бытовые мифы, названные поэтессой легендами. К ним особенно часто обращается автор в первой части *Пленного духа* (*Предшествующая легенда*), а также в некоторых местах *Нездешнего вечера* и *Героя труда*. Кажется, что эти социально-бытовые мистификации изображаемых поэтов, не выходящие за пределы домислов и предположений семейной и литературной среды поэтессы, имеют в анализируемой прозе определенное значение.

Результаты произведенного в этом именно направлении анализа *Пленного духа* позволяют утверждать, что Цветаева придает особое значение тем поверхностным, мистифицированным социально-бытовым сведениям, слухам, толкам, выдержанным в тоне мещанско-бытовых суждений:

— Последние времена пришли! [...] А всего хуже, что из приличной семьи, профессорский сын, Николая Дмитриевича Бугаева — сын. Почему не Бугаев — Борис, а Белый Андрей? От отца отрекается? (стр. 287),

не чуждых морализаторских пожеланий в адрес героя („— Студент! [...] — Учиться надо, а не лекции читать, отца позорить!” — стр. 288). Поэтому если в первой части произведения диалог второстепенных персонажей и сопровождает авторский комментарий, то единственно для того, чтобы подчеркнуть тон приведенных реплик (напр. „Кипела она и пенилась”; „Разорялась она, вся трясясь бриллиантами”; „Кротко отвечал мой отец”; „Осторожно [...] вставлял мой отец”; „Уже кричала Какаду” — стр. 287—288). Трудно, однако, обнаружить здесь какие бы то ни было полемические замечания автора, которые относились бы к содержанию высказываний и подвергали их сомнению.

Однако этот мистифицированный средой образ Белого создает для Цветаевой удобную структуру для выражения ее собственного видения поэта. Риторика здравых, наивных рассуждений составляет в произведении, если ис-

дения Зигфрида, если бы прожил до старости” — стр. 162), но в этом контексте имя героя вагнеровского *Кольца Нибелунгов* углубляет одновременно видение Елены Оттобальдовны как человека смелого, свободного, сильного и прежде всего — человека природы.

пользовать выражение Ролана Барта, его „первую мифологическую систему”²¹, то есть представляет собою естественный фактор двухуровневой мифологизации личности Белого. Над этой непосредственной и неосознанной „коллективной” мистификацией „надстраивает” поэтесса уже свою собственную мифологизацию поэта, которая представлена в совершенно иных категориях. Личность Белого трактуется здесь как воплощение „вечного мифа о поэте”, что особенно подчеркивается в упоминавшемся выше исследовании Я. Шимака²².

Переход к иной мифологической перспективе, который наступает в произведении одновременно с переходом от первой части (*Предшествующая легенда*) ко второй (*Встреча*), связан с изменением повествовательной перспективы — от рассказа, источником которого является социально-бытовая легенда, от внешнего наблюдения к непосредственному сообщению о Белом, удостоверенному личным опытом и основанному на индивидуальном восприятии поэтессы.

Это обозначает внезапный скачок в способе валоризации личности и судьбы Белого. В первой части портрет поэта имеет исключительно психологическую мотивацию, является выражением то возмущения, протеста, несогласия с определенной моделью художника и искусства — как в случае этой „здравой” интерпретации („сумасшедший”, „каторжник”, „дворник”, „сын”, который „отрекся от отца”, „отца позорит” и т.д.), то обаяния, что подтверждается, в свою очередь, авторскими перефразами („акробат”, „чародей”, „маг”, „пророк”, „одинокый друг”). В то же время во второй части, раскрывающая драму Белого, Цветаева обращается к метафизическим категориям. Белый вырастает здесь до роли героя античной трагедии, его судьба становится близкой судьбе героя экзистенциальной драмы, ситуацией личности, „брошенной” в чуждый для нее быт, трагедией онтологического одиночества. Мотив иррационального проклятия, которое отягощает судьбу поэта, во второй части скрещивается с орфическим мифом о бессмертной, свободной душе, заключенной в плен смертного тела. Как бы в связи с орфическими верованиями — Цветаева знала *Орфические гимны* (см. стр. 171—172) — смерть Белого не подводит черту существованию поэта. Наоборот, как и смерть Волошина, она интерпретирована как возвращение к прабытию. И если Волошин, ограниченный формой собственной материи, возвращается в бесконечное, беспредельное „тело мира”, то „заключенный” в плен смертного тела Белый — в свойственную ему сферу духа.

4

Символическая экспрессия анализированных воспоминаний является эффектом использования Цветаевой и психоаналитической концепции человека которая, как известно, мифологизирует личность и поведение человеческого

²¹ См. R. Barthes, *Mit i znak. Eseje*. Сост. и автор вступительной статьи J. Błoński, перевод W. Błońska, J. Błoński, J. Lalewicz, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, стр. 56.

²² Szymak, *op. cit.*, стр. 173.

индивидуума. Достаточно вспомнить хотя бы положение, выводимое из глубинной психологии, о исключительной, вдохновляющей роли матери в творчестве почти каждого художника. В соответствии с этими представлениями в воспоминаниях Цветаевой талант художника связан с женским началом. Напомним, что „лирическую стихию” поэтесса унаследовала от матери. „От матери” — подчеркивает Цветаева — „дар слова” принял также и Волошин.

Психоаналитический подход еще более выразительно обнаруживает себя в авторской интерпретации личности Белого. Некоторые эпизоды биографии этого поэта у Цветаевой кажутся основанными на комплексе Эдипа. Следует, однако, предостеречь, что здесь имеется в виду лишь специфическая формула этого явления. Нельзя говорить об еще одной постфрейдовской интерпретации мифа Эдипа, так как Цветаеву в данном случае не интересовали мотивы физического или духовного кровосмешательства, чувства взаимной вражды между отцом и сыном на основе их соперничества из-за любви одной женщины или борьбы за власть. Уже в подзаголовке произведения (*Моя встреча с Андреем Белым*) Цветаева определила индивидуальный характер видения, отделяя, таким образом, свои воспоминания от воспоминаний об этом поэте других авторов, где, как, например, у Владислава Ходасевича (как подчеркнула Ядвига Шимах) портрет Белого организует собственно фрейдовская точка зрения²³.

Отец в воспоминаниях Цветаевой не представлялся Белому как „покровитель семьи”, а ассоциировался лишь с биологическими функциями мужчины. Этот способ существования отца в сознании поэта подчеркивается еще и напоминанием об этимологии его фамилии (Бугаев — бугай — бык-производитель). Это натуралистическое восприятие своей настоящей фамилии — конечно, среди прочих других причин — склонило поэта к принятию красноречивого в этом контексте псевдонима Белый, предложенного скорее всего другим символистом — Михаилом Соловьевым. Псевдоним поэта в соответствии с традиционным пониманием „белизны” должен, очевидно, символизировать „чистоту”, „невинность”, „черты ангела”. Поэт, как говорит Цветаева в другом месте воспоминаний, посредством псевдонима хочет отделить себя от отца.

В соответствии с представлением Цветаевой о Белом как „пленном духе” неприязнь к отцу вытекает из омерзения, отвращения поэта к тому, что телесно и чувственно. Это одновременно свидетельствует о повышении его восприимчивости к биологической стороне человеческого бытия. Мысль об отце становится для поэта как бы источником комплекса, ассоциируется со слишком рано утраченным представлением о „чистоте” мира.

Неприязнь сына к отцу имеет еще один аспект. Собственное существование Белый воспринимает как преисполненное тревоги перед катастрофой, предчувствии „страшного несчастья”, ожидающего его „удара”. В этом смысле

²³ Там же, стр. 165.

жизнь для поэта является мучением. Именно это трагическое восприятие своей судьбы инспирирует враждебность поэта к отцу, в котором он видит „причину” своей экзистенциальной боли.

5

Существенную роль в процессе универсализации и опосредования объективной действительности выполняют у Цветаевой и литературные реминисценции. Литературное мышление поэта-повествователя обнаруживается в том, что даже те фрагменты художественного мира, которые не являются мифологизированными в буквальном смысле этого слова, отражают как бы по аналогии определенное литературное бытие, объединяясь скорее с ним, чем с объективной действительностью.

Примером такого опосредованного изображения действительности представляется также описание снежной бури в воспоминаниях о Волошине:

Как метель — мела, так мы от смеха — мотались, как норд-ост — налетал, так смех из нас — вылетал. Метель вожатого из *Капитанской дочки*. И у Адама та же борода! (стр. 177).

Таким образом, каждый элемент изображаемого мира в анализируемом цикле, так же, как и в воспоминаниях детства²⁴, приобретает двусмысленность. Изображаемая действительность имеет здесь отчетливо символическое значение. Аутентичные фигуры, конкретные места, историческое время событий функционируют у Цветаевой на совершенно иной основе по сравнению с их статусом в литературной биографии. В анализируемой прозе преобразование эмпирической действительности осуществляется, таким образом, не только путем отрицания ее объективного характера, но и в направлении магической и мифологической универсализации.

В цикле воспоминаний детства процесс преобразования объективной действительности осуществляется и на основе импрессионистических ассоциаций (например, в рассказах *Дьявол*, *Мать и музыка*). В воспоминаниях зрелого периода жизни универсализация художественного мира происходит почти исключительно с опорой на мифологическую идентификацию. Эта форма опосредования действительности, так же, как и три других — социально-бытовой миф, или легенда, некоторые элементы психо-философской концепции с ориентацией на мифологизацию и литературные реминисценции — в восприятии современного читателя представляется полемической по отношению к познавательным основам литературной биографии. Таким образом, в мир своей прозы поэтесса ввела только те элементы объективной действительности, те моменты и сферы личного опыта и опыта других поэтов, которые как будто бы уже были интуитивно заданы заранее, которые уже имели свой художественный эквивалент в искусстве. В результате такого направлен-

²⁴ См. Z. Maciejewski, *Kształtowanie świata przedstawionego w autobiograficznej prozie Maryny Cwetajewej*, „Slavia Orientalis”, 1974, No 2, стр. 175—188.

ного отбора материала воспоминаний можно обнаружить в произведениях Цветаевой как бы дважды отраженную действительность. Эта едва ли не постоянная ориентация поэтессы при литературном моделировании собственной и чужой судьбы на действительность, предварительно уже заданную, определяет важнейшие жанровые черты изучаемой прозы.

В заключение — вывод более общего характера, к которому сводятся все приведенные рассуждения. Снижение информативной, познавательной функции осуществляется не только посредством беллетризации мемуарно-биографического материала, как это утверждает М. Ясинская²⁵. Изменение этой жанровой модели происходит также благодаря повторному использованию определенных форм агиографической литературы (например, мифы, легенды), из которой выводится литературная биография.

Эти соображения не исчерпывают, однако, жанровой проблематики представленного цикла прозы Цветаевой. С целью получения как можно более полной его характеристики следовало бы рассмотреть еще два других вопроса, которые здесь будут только намечены. Существенные структурные особенности этой прозы можно определить в результате анализа отношения повествователя к личностям поэтов, изображаемым в воспоминаниях. Идущий в этом направлении анализ позволил бы определить жанровую специфику отдельных произведений данного цикла, в пределах которого — в зависимости от отношения повествователя к героям — актуализируются две противопоставленных жанровых модели — ода (напр., *Пленный дух*, *Живое о живом*) и эпиграмма (*Герой труда*). Следует также учесть, что указанные произведения были написаны непосредственно после смерти поэтов. Для формирования жанра этих воспоминаний генезис оказывается не менее существенным, так как их структуру определяют и некоторые элементы поэтики скорбной элегии, а также поэтического некролога и эпитафии (особенно в произведениях *Твоя смерть*, *Пленный дух*, *Герой труда*).

Определение жанровых особенностей анализируемой прозы невозможно без изучения стилистической, языковой организации текста. Здесь можно отметить только самые важные особенности стиля произведений Цветаевой: с одной стороны, музыкальность инструментовки, ритмический характер повествования, проявляющийся прежде всего в анафоричности и спиральном построении частей текста, с другой — „аритмичность“, „дезорганизация“ синтаксиса как результат обнажения хода мысли и внезапности ассоциаций; семантическая емкость слова и фразы, связанная с уплотненностью стиля, отдаленностью и причудливостью авторских ассоциаций (в том числе и чисто фонетических, по созвучию); обилие потенциальных и окказиональных слов; глубинная семантизация пунктуации и графики. Всестороннее и глубокое изучение языка произведений этого цикла позволит вскрыть и обосновать поэтический характер этой прозы, ее футуристические истоки.

²⁵ См. М. Jasińska, *Zagadnienie biografii literackiej*, Warszawa 1970, стр. 153 — 156.

WIELOPOSTACIOWOŚĆ GATUNKOWA „PROZY BIOGRAFICZNEJ”
MARYNY CWIETAJEWY

Streszczenie

Przedmiotem refleksji badawczej jest cykl utworów Maryny Cwietajewej — *Twoja śmierć, Bohater pracy, Natalia Gonczarowa, Żywe o żywym, Nieziemski wieczór, Historia jednej dedykacji*, które można by określić — uogólniając istniejące w tym zakresie sugestie badaczy — jako „prozę biograficzną”. W artykule w odniesieniu do prozy Cwietajewej termin ten przyjęto jednak umownie, wyłącznie w celach metodycznych. Dało to możliwość analizy wymienionych utworów w kontekście zespołu tych właściwości gatunkowych (głównie portretu literackiego), które, jak to wynika z istniejących ustaleń genologicznych, uznane zostały za dominujące w ich poetyce, choć zdaniem autora nie wydaje się to słuszne.

Już na podstawie analizy porównawczej wyrażen tytułowych portretu literackiego np. M. Gorkiego i utworów Cwietajewej — proza poetki wydaje się zjawiskiem bardziej złożonym niż gatunek, z którym była najczęściej dotychczas kojarzona. Tytuł w portrecie literackim występuje jako nazwa osobowa, denotuje historyczną postać, co nadaje światu przedstawionemu utworów tego gatunku charakter konkretny, jednostkowy; odsyła czytelnika już na wstępie lektury do rzeczywistości pozaliterackiej, związanej z przywołaną w tytule postacią — desygnatem. Wyrażenia tytułowe w prozie Cwietajewej mają natomiast charakter wieloznaczny. Poprzez swe konotacje sygnalizują i eksponują symboliczne, uniwersalne wartości świata przedstawionego, wyrażają istotne elementy odautorskiej wizji rzeczywistości, koncepcji artysty i sztuki, sugerują jako najbardziej odpowiedni immanentny sposób lektury tej prozy.

Istotne różnice strukturalne portretu literackiego i prozy Cwietajewej wydobyte zostały podczas analizy struktury narracji i świata przedstawionego porównywanych utworów.

Struktura narracyjna portretu literackiego jako gatunku prozy wspomnieniowej odzwierciedla sukcesywnie wzrastającą, coraz pełniejszą i głębszą wiedzę narratora o postaci, której portret tworzy się jakby naocznie, poprzez nawarstwianie kolejnych jej udratyzowanych prezentacji, kształtowany na zasadzie podobieństwa do realnego prototypu. Narracja ma tu wyraźnie charakter sprawozdawczy (o czym świadczą m.in. częste odwołania do czasu historycznego).

W narracji Cwietajewej eksponowana jest natomiast jednoczesność aktu postrzegania i uświadamiania, przypominania i twórczej interpretacji. Opowiadanie służy tu nie tyle relacjonowaniu wydarzeń, ile powtórnemu poznawaniu przywoływanej rzeczywistości i jej uniwersalizacji, w której efekcie niemal każdy element świata przedstawionego uzyskuje odczynną dwuznaczność. Powszechna orientacja narratorki podczas selekcji i organizacji materiału wspomnieniowego na rzeczywistość już uprzednio ustrukturyowaną (w micie, legendzie literackiej i środowiskowej, wierzeniu ludowym, literaturze pięknej, koncepcji psychofizjologicznej o nastawieniu mitologicznym) stanowi najistotniejszy czynnik określający właściwości strukturalne omawianej prozy, jej polemiczny charakter wobec poznawczych i stylistycznych założeń biografii literackiej.

Tezę o wielopostaciowości gatunkowej prozy Cwietajewej pełniej potwierdziłaby analiza relacji „narrator a bohaterzy” w omawianym cyklu utworów. Idące w tym kierunku badania pozwoliłyby na wydobywanie strukturalnego zróżnicowania wspomnień poetki, w których, zdaniem autora, zaktualizowane zostały (w zależności od charakteru owej relacji) dwa przeciwstawne modele gatunkowe — oda i epigramat.

O synkretyzmie gatunkowym tej prozy świadczy również obecność w narracji Cwietajewej pewnych elementów poetyki nekrologu, epitafium i trenu, co wydaje się mieć związek z genezą analizowanych wspomnień.

Zbigniew Maciejewski

GENERIC POLYMORPHISM OF THE "BIOGRAPHICAL PROSE" OF MARINA TSVETAeva

Summary

The object of consideration is a cycle of works by Marina Tsvetaeva (*Your Death, Captive Spirit, Hero of Labor, Natalia Gontcharova, The Living about the Living, An Otherworldly Evening, The History of a Dedication*), which can be described—generalizing from the suggestions of researchers working in this field—as “biographical prose.” In the present article, in relation to the prose of Tsvetaeva, this term is adopted only as a matter of convention, solely for methodological purposes. This created the possibility of analyzing the enumerated works in the context of group of generic properties (mainly of the literary portrait), which, as follows from existing genealogical determinations, are considered to be prevalent in their poetics, though in the opinion of the author this does not seem legitimate.

Already on the basis of a comparative analysis of the titles of the literary portraits of e.g. M. Gorky and the works of Tsvetaeva, the prose of the poet seems to be a phenomenon much more complex than the genre with which it is usually connected. The title in the literary portrait occurs as a personal name, denotes a historic character, of an individual nature, already at the beginning it relates the reader to the extraliterary reality connected with the character mentioned in the title—the designate. The forms of the titles in the prose of Tsvetaeva have, however, an unequivocal character. Through their connotations they signalize, and symbolically expose, the universal values of the fictional world, express the significant elements of the author's vision of reality, the concepts of an artist and of art, suggest the immanent way of reading the prose as the most appropriate.

The significant differences in the structure of the literary portrait and the prose of Tsvetaeva have been brought out during the analysis of the narrative structure and of the fictional worlds of the works compared.

The narrative structure of the literary portrait as a genre of memoir prose reflects the successively growing, the ever fuller and deeper knowledge of the narrator about the portrayed character, the portrait of whom is somehow created under the gaze of the reader, through an accumulation of the layers of the successive dramatized presentations, and it is formed on the basis of a similarity to the real prototype. The narration here clearly points to the character of reporting (which is proved, among other things, by the frequent recalling of historical time).

In the narration of Tsvetaeva, however, what is exposed is the simultaneity of the act of perception and realization, recollection and creative interpretation. The narration here helps not so much to relate the events, as to get to know, in a secondary way, the recollected reality and its universalization, as an effect of which almost every element of the fictional world acquires an ontical dual meaning. The general orientation of the narrator during the selection and organization of material (of a recollective character) based upon the reality already structured (in a myth, literary legend, environmental legend, folk belief, belle-lettres, psychophilosophical concep-

tion of a mythological character) constitutes the most significant element determining the structural properties of the prose in question, its polemical character in relation to the cognitive and stylistic assumptions of literary biography.

The thesis of the generic polymorphism of the prose of Tsvetaeva is confirmed by an analysis of the relation designated „the narrator versus the characters” in the work cycle in question. Investigations in this direction would allow us to expose the structural differentiation of the memoirs of the poet, in which, according to the author, the two opposite genetic models—ode and epigram—would be actualized (depending on the character of the relation).

The generic syncretism of the prose is confirmed also by the presence in the narration of Tsvetaeva of certain elements of the poetics of the obituary, epitaph, and lament, which seems to be connected with the genesis of the analyzed recollections.

Zbigniew Maciejewski