

МИФ ОБ ОРФЕЕ, ИЛИ СКОБКА О ПОВОРОТЕ
(на материале творческих рефлексий М.Цветаевой)

«Я лично, не скрою, гораздо больше интересуюсь тем, как произведения формируются или же создаются, нежели самими произведениями...»

Поль Валери

Древнегреческий миф о прапевце и поэте Орфее с его основными сюжетными линиями стал благодатным источником, к которому устремляются поэты всех поколений не только для того, чтобы очередной раз художественно переосмыслить саму историю любви, но и для того, чтобы наконец здесь, из самых первоначал, добыть истинные представления о сущности своего дела и здесь, у самого истока, поразмышлять на соответствующую тему. **Литература, посвященная этому мифу, художественная и критическая, неисчислима**, даже если ограничиться недавно завершившимся двадцатым веком и оставить в поле зрения главным образом русскую поэтическую традицию серебряного века. На фоне данной традиции, и в частности традиции русского символизма, цветаевские штудии, имеющие прямое отношение к мифу об Орфее, не выглядят слишком выпукло. Это ряд стихотворений, где звучат имена главных героев, развиваются и переосмысливаются отдельные мотивы, а иногда и целые фрагменты мифа (см., напр., «Так плыли: голова и лира», 1921; «Эвридика – Орфею», 1923; «Есть счастливы и счастливыцы...», 1934); это статьи, заметки, письма, где имена Орфея и Эвридики появляются, например, при необходимости объяснить собственную ситуацию в жизни или указать на аналогичную ситуацию в своей поэзии (см., например, письмо М. Цветаевой к Б. Пастернаку от 25-го мая 1926 [6, т. 6, с. 254]). На некоторые мотивы известного мифа Цветаева выходит и в связи с размышлениями о природе поэтического искусства и ремесле поэта, но последних замечаний совсем немного. **В настоящей работе мы вовсе не собираемся тщательно отслеживать**

реализацию и развитие тех или иных фрагментов мифического сюжета в творческом наследии Цветаевой. Нам скорее интересуют скрытые возможности цветаевских текстов и самого мифа – их диалог, их взаимовстреча и взаимоузнавание. Мы хотим взглянуть на данный миф сквозь призму размышлений М. Цветаевой о сущности творческого процесса, и в частности ремесла поэта-лирика. Каким образом повернется к нам известный сюжет, какие мотивы выступят на первый план и каким содержанием они наполнятся, если осуществить такое контекстуальное погружение мифа?

В записных книжках М. Цветаевой есть следующие строки: «Поэт (подлинник) к двум *данным* (ему Господом Богом строкам) ищет – находит – две заданные. Ищет их в арсенале *возможного*, направляемый роковой необходимостью рифм – тех, Господом данных, являющихся – императивом (курсив М. Цветаевой) [6, т. 4, с. 612]. Настоящая запись является, возможно, самой сжатой и точной формулировкой мысли, фокусирующей наше внимание на сущности творческого процесса поэта. От нее тянутся нити к другим цветаевским рефлексиям, которые, с одной стороны, ее дополняют, с другой – нуждаются в ней, как в источнике света. И мы еще вернемся к ближайшему смысловому окружению этого высказывания, а сейчас задержимся на имеющемся.

Итак, поэт оказывается перед фактом данных ему свыше строк или строки. Вопрос две это строки или одна не принципиален. Скорее всего, имеется в виду единая в смысловом отношении стихотворная фраза, которая может быть расчленена на две строки (или стиха) по принципу анжанбемана, что, кстати говоря, для поэтического сознания Цветаевой явление закономерное. Данная строка обладает невероятной силой и мгновенно выводит, или выбрасывает, поэта прочь из мира эмпирической действительности в ино- (или минус) пространство, где все каждый раз начинается с нуля и где, соответственно, отсутствуют какие-либо гарантии даже на ближайшее мгновение – некая дыра, трещина в бытии. И если попасть сюда можно неожиданно для себя самого и независимо от себя самого, то находиться здесь, ничего не делая, нельзя. Лирика дискретна по своей природе и держится на постоянно возобновляемом усилии. (Вот, в частности, что пишет Цветаева в одном из писем к

Пастернаку: «Лирические стихи (то, что называют) – отдельные мгновения *одного* движения: движение в прервности. <...> Лирика – это линия пунктиром, издаലെка – целая, черная, а взглядысь: сплошь прерывности между <неразб.> точками – безвоздушное пространство – смерть. И Вы от стиха до стиха умираете. (Оттого «последность» – каждого стиха!) В книге (роман ли, поэма, *даже* статья!) этого нет, там свои законы» (курсив М. Цветаевой) [6, т. 6, с. 234.] Другими словами, оказавшемуся здесь даруется возможность поэтом стать, утвердиться в этом пространстве через художественную форму, а по сути дела – это пространство организовать и тем самым организовать себя в качестве поэта: родиться поэтом через здесь и теперь рождающуюся песнь. – «Gesang ist Dasein», как говорит в «Сонетах к Орфею» Рильке. Но пока еще песни нет, есть только заданность, только напряженное пространство, и свидетельство его готовности к обнаружению – данная свыше строка. В то же время оказавшийся здесь может отказаться от этого неведомого и ничего не гарантирующего занятия и остаться просто человеком, однако в таком случае неизбежен возврат в мир, из которого ты только что был выброшен. Невооруженному глазу описанная ситуация, а именно – выбор в пользу первого или второго шага, вряд ли представляется реальной и кажется, что если уж нечто случилось в поэте и с поэтом, то дальше ход событий предопределен: к данной свыше строке совершенно естественным образом прирастут остальные. Однако в действительности дело обстоит по-другому и такой выбор все же имеет место, хотя, конечно, говоря о так называемом выборе, мы должны учитывать контекст нашего разговора в целом и помнить об относительной невозможности посредством языка именовать и описывать метафизическое. В любом случае, как бы мы ни назвали это внутреннее движение поэта, оно заслуживает остановки нашего внимания.

Если вспомнить статью Цветаевой «Искусство при свете Совести», то мы должны признать, что, совершая выбор в пользу искусства – в пользу поэзии, поэт отказывается от жизни, от себя как от человека и творит иногда преступая законы совести и против собственной воли. Творчество – это «поступок тебя без совести, тебя-природы» [6, т. 5, с. 366], а тем самым и поступок, противоречащий всем общепринятым законам разума. И

совершающий сей поступок знает о своей ответственности, ибо он не только поэт, но и человек. «Все ведающее, – утверждала Цветаева, – заведомо повинно. Тем, что мне дана совесть (знание), я раз навсегда во всех случаях преступления ее законов, будь то слабость воли или сила дара (по мне – удара) – виновна. Перед Богом, не перед людьми» [6, т. 5, с. 372].

Итак, выбор в пользу искусства, в пользу того мира, где все еще предстоит обустроить заново, – неразумен и противоестественен, тогда как выбор в пользу жизни, в пользу того мира, который, в противовес тамашнему, хотя и мнимым образом, но все же обустроен, – естественен и разумен, тем более, что за отказ от мира туташнего во имя чего бы то ни было ответственность не снимается.

Теперь, учитывая широко известные мифопоэтические представления, обратимся к древнему сюжету. Орфей, будучи поэтом, органом коллективной памяти, нисходит в Аид, в глубины царства смерти, в глубины мира, существующего по своим отличным от жизни законам. Нисходит он в надежде обрести свою единственную возлюбленную – Эвридику; за ее образом легко вообразить само искусство. Его пение очаровало мрачную преисподнюю и ее правителей. Они возвращают ему ту, за которой он сюда пожаловал, но ставят одно условие – не оборачиваться, и он это условие принимает. Другими словами, вместе с возлюбленной он получает знание о последствиях в случае нарушения договора. Здесь, по сути дела, и начинается трагедия Орфея. Он идет к жизни и ведет за собой-неоглянувшимся Эвридику – сам целостный образ искусства, саму песню в ее неделимом целом. И вот, когда они почти достигли пределов земли, Орфей оборачивается. Его поступок не может быть понят с точки зрения разума, с точки зрения жизни, ибо он неразумен и с законами жизни не согласуется. Повторить вслед за Овидием то, что причиной его поворота была жажда увидеть свою возлюбленную, легче всего, но вряд ли нас удовлетворит такое объяснение, ведь речь идет не просто о поступке влюбленного, а о поступке поэта. Почему же он все-таки оборачивается, в чем смысл его поворота?

Относительно недавно в научный оборот было введено эссе И. Бродского «Девяносто лет спустя», посвященное интерпретации стихотворения Р.-М. Рильке «Орфей. Эвридика. Гермес» и одному

из переводов этого стихотворения на английский язык. В процессе интерпретации поэтических текстов внимание автора задерживается, в частности, и на интересующем нас вопросе. И вот каким образом он его проясняет. Прежде всего Бродский напоминает о том, что «изобразительная формула в мифах сводится к принципу «человек есть его назначение» (атлет бежит, бог поражает, боец воюет и т. п.), и каждого определяет его действие» (см.: [1, с.333–334]). Поэт, следовательно, действует тоже в соответствии со своим назначением, или в соответствии с законами стиха. Сущностная же черта стиха как такового сводится к повороту и запечатлена в самом его имени – *verse* (англ. – стих), происходящем от латинского *versus* – поворот: «левый поворот, правый поворот, разворот; ход от тезиса к антитезису, метаморфоза, сопоставление, парадокс, метафора, < ... >; наконец, рифма...» [1, с.338]. И Орфей, таким образом, был тем, кто не только в стихе, но и за его пределами, вел себя в соответствии с законами поворота – в соответствии с законами стиха, ибо он по сути своей – поворот. и ходить прямо где бы то ни было он не умеет.

Как видим, интерпретация Бродского основывается прежде всего на изобразительной формуле мифа и фиксирует поворот Орфея лишь в качестве такого поступка, который не может быть не совершен. Так получается, что мифический Орфей не стоит на распутье, он просто идет и, пройдя определенный участок пути, совершенно естественным образом поворачивает вспять. Однако, если оставить на время так называемую изобразительную формулу мифа и посмотреть на Орфея с позиции цветаевского слова о творческом процессе, мы увидим иную сторону совершаемого им поступка и, по сути, – иную сторону самого Орфея. И мы можем согласиться с его природной заданностью поворачивать, но с учетом того, что, совершая этот поступок, он тем самым делает шаг в сторону от жизни и в каком-то смысле от себя как от человека. Поэт ли обречен быть человеком или человек обречен быть поэтом, мы судить не беремся, но ни одна из сторон в данном случае не должна оставаться полностью завуалированной. И если мы фиксируем поворот поэта учитывая две его стороны, то он (поворот) только выигрывает, становясь более выразительным и говорящим, и вместе с тем – более таинственным. По-видимому, говоря о многих поэтах, причем о

поэтах в истинном смысле этого слова, мы могли бы гадать, какая из сторон – поэтическая или, собственно, человеческая – оказывается в том или другом поэте сильнее, но относительно Цветаевой мы бы, скорее всего, не долго думая, сказали – поэт до мозга костей, а заодно бы подтвердили свои слова известными строками: «Что же мне делать, ребром и промыслом / Певчей!» или «Я и в предсмертной икоте останусь поэтом!». Но в то же время и из бытия Цветаевой момент человеческого не должен быть исключен, поскольку не каждый раз она поворачивала в сторону стиха и, соответственно, не каждый раз отворачивалась от жизни. Вот, в частности, о чем она писала одному из своих адресатов: «Стихи сбываются. Поэтому – не *все* пишу»; «Бог хочет сделать меня богом – или поэтом – а я иногда хочу быть человеком и отбиваюсь и доказываю Богу, что он неправ. И Бог, усмехнувшись, отпускает: «Поди – поживи»...» (курсив М. Цветаевой) [6, т. 6, с. 592, 596]. А что это значит «не *все* пишу»? Значит стих уже есть, уже прочувствован, дорога внутренняя уже пройдена. Остается совсем немного и вместе с тем неизмеримо много – от начала до конца его проговорить, явить в мир, или, попросту, написать, руководствуясь данными свыше строками. Они как раз и подтверждают уже-наличие стиха в бытии поэта, его уже-возможность, его наконец-время (кайрос) рождения в мир. Однако поэт либо принимает зов сущности и идет по пути ее выявления, и тогда смысл его поворота в том, чтобы дать песню; либо не принимает и остается верен законам жизни.

Что же происходит в том случае, ежели в поэте действительно перевешивает поэтово? В каком еще смысле может быть понят его поступок и с чем в итоге он остается? Ведь мы помним, что поворот Орфея влечет за собой не обретение Эвридики, а как раз ее потерю, и Орфей об этом знает. Как же можно помыслить песнь, обретенную поэтом, одновременно как ее утрату?

С вышеприведенным высказыванием об императиве тесно связан один фрагмент цветаевского очерка «Нездешний вечер», а именно – беседа тогда еще молодой Цветаевой с легендарным поэтом Михаилом Кузминым. В ходе беседы оба поэта сходятся на том, что все стихи пишутся ради последней строки, но она, эта последняя ключевая строка, как ни странно, приходит первой (см.:

[б. т. 4, с. 282]).

Если данную беседу прочитать в ее буквальном, вынесенном наружу смысле, то получается следующее: отталкиваясь от последней строки (или двух строк), которая принимается в качестве регулирующего движение императива, поэт действительно поворачивает вспять, чтобы, обнажая слово за словом, фразу за фразой, вывести на свет все уже предзаданные строки и таким образом продлить и в итоге создать песнь. Однако если учитывать не только буквальный смысл, то можно сказать, что, отталкиваясь от данной свыше строки как от смыслового ядра всего стихотворения, поэт все равно от нее не уходит, ибо он должен на протяжении всего творческого процесса пребывать в ее логосе, и, идя якобы от нее, он, тем не менее, идет по направлению к ней.

По-видимому, в этом ключе могут быть истолкованы многие поэтические тексты, и в особенности тексты, имеющие кольцевую композицию, или, скажем, построенные по законам такой твердой формы, как триолет. Что касается, собственно, цветаевских произведений, то здесь примеров достаточно. Назову лишь несколько: «Неподражаемо лжет жизнь», 1922; «Думалось: будут легки...», 1922; «Эвридика – Орфею», 1923 (к нему мы еще вернемся); «Прокрасться...», 1923; «Занавес», 1923 и др. Последнее из названных стихотворений интересно не только потому что в нем так же, как и в предыдущих, финальный стих стягивает воедино все предшествующие ему стихи (31 строку), но и потому, что данное стихотворение в целом держится всего лишь на нескольких стихах, заключенных в скобки: «(Сцена – ты, занавес – я)»; «(За уже содрогающейся завесой / Ход трагедии – как – шторм!)»; «(Зритель бел, занавес рдян)»; «(Зала – жизнь, занавес – я)». Достаточно сфокусировать внимание именно на этих узловых строках, и в частности на последней, чтобы стихотворение предстало вытянутыми из них пучками смыслов. И, как знать, возможно в данном и других случаях Цветаева как раз и помещала в скобки дарованное свыше.

Наша интерпретация вовсе не означает того, что большинство цветаевских стихотворений должно читателем непременно восприниматься с конца. Памятуя заветы символизма, скажем: читатель должен восходить, восходить от реального к

реальнейшему – от первой строки к последней и в заключение – к целостному образу стиха; поэт же обречен нисходить, нисходить от реальнейшего к реальному – от целостного образа стиха и его первой выпуклой строки к отдельным строкам, словам, звукам. И если Орфей (поэт), нисходя от реальнейшего к реальному, теряет Эвридику (целостный образ песни), то читатель, идя по направлению вверх, может песнь обрести. Обрести песнь заново в ее целостности дано, правда, и поэту, но уже ставшему на позицию читателя. Более того, можно даже усилить акценты и сказать, что задача поэта как раз и сводится к так называемой потере Эвридики, к потере песни, тогда как задача читателя – вывести Эвридику, пробиться чрез дебри слов к целостному ноуменальному образу. Чтобы другим открыть дорогу, первый должен решиться на разрушение обретенного им слова, на низведение логоса из горнего мира в дольний.

Получая свыше единственную строку, поэт осязает песнь в ее истинности: она еще не родилась во времени, не родилась в смерть, не разбилась на множество осколков, не оказалась и не сказала в оковах того или иного национального языка. – Сама «нудительная полнота смысла», как говорил Бахтин. Но, обнажая строку за строкой, поэт низводит песнь в мир кажимости: она постепенно рождается во времени, получает смертную плоть, дробится на мельчайшие элементы (и это в особенности касается цветаевского стиха), она, наконец, по сравнению с другими формами искусства становится безнадежно национальной и не поддающейся переводу. Не важно на каком языке она в итоге написана, важно, что, когда она осязалась поэтом в своей сщё-неразъятости, и даже когда она уже писалась, она, тем не менее, находилась по ту сторону от множества национальных языков с их всегда-недостаточностью, тогда как здесь, будучи написанной, она читается на русском, французском, немецком и т.д. Вспомним, что Цветаева, говоря о стихе, всегда избегала слова «язык» или сочетания «родной (национальный) язык поэта» и настойчиво употребляла иные имена: «слово», «строка», «речь», «стих» или такое сочетание – «суть, ставшая стихом». «Поэзия, – писала она Рильке, – уже перевод, с родного языка на чужой – будь то французский или немецкий – неважно. Для поэта нет родного языка. Писать стихи и значит перелагать. Поэтому я не понимаю,

когда говорят о французских, русских или прочих поэтах. Поэт может писать по-французски, но не быть французским поэтом. <...> Я не русский поэт и всегда недоумеваю, когда меня им считают и называют. Для того и становишься поэтом (если им вообще можно стать, если им не *являешься* отродясь!), чтобы не быть французом, русским <...>. Национальность – это от- и заключенность. Орфей взрывает национальность...» (курсив М. Цветаевой) [6, т. 7, с. 66]. В русле данного утверждения движется мысль Цветаевой и в «Новогоднем» (1927), и в известном стихотворении «Тоска по родине! Давно...» (1934). В целом для ее «языковых» рефлексий оказываются существенными одни и те же настойчивые положения: поэт – слуга Вечности и Божественного слова (Логоса); он и его произведение существуют по ту сторону от национальных языков; для поэта нет родного языка, а если и есть, то это язык «ангельский»; воспринимая то или иное стихотворение, читатель должен уметь пробиваться сквозь одежду того или иного национального языка, или, другими словами, переводить написанное (сказанное) слово на язык того света, который «все-язычен». В своих размышлениях на эту тему Цветаева очень близка к Малларме, говорившего о несовершенстве национальных языков, об их недостаточности и о стихе как о форме, возмещающей эту недостаточность [см., напр.: 3].

Помимо чисто словесных, языковых трудностей процесс нисхождения предполагает еще одни оковы – может быть, самые тяжелые – знаки препинания или отсутствие оных (что, впрочем, одно и то же). Мало того, что стих рождается в сказанном-уже-слове (теле), он еще должен быть отягощен знаками, запас которых до минимума ограничен. Не по причине большой любви Цветаева так часто прибегала к знаку «–», а по причине отсутствия в языке других возможных знаков, скажем, паузы, тональности, долготы слога или отдельной буквы. Цветаевское тире – это своего рода уже «ангельский» язык, но почувствовать его таковым может, конечно, только поэтически грамотный читатель. У близкого Цветаевой по духу Осипа Мандельштама есть одно высказывание, в котором предельно ясно обозначается знаковая недостаточность поэтического письма, а соответственно, и трудности перевода

стихотворения из мира ноуменального в мир кажимости и наоборот: «В отличие от грамоты музыкальной, от нотного письма, например, поэтическое письмо в значительной степени представляет большой пробел, зияющее отсутствие множества знаков, указателей, подразумеваемых, единственно делающих текст понятным и закономерным. Но все эти знаки не менее точны, нежели нотные знаки или иероглифы танца; поэтически грамотный читатель ставит их от себя, как бы извлекая их из самого текста» [4, с. 212–213]. Эта же мысль явно ощутима и в первом стихотворении цветаевского цикла «Куст» (1934).

Теперь, учитывая сказанное, ответим каждый для себя на вопрос: что остается от Эвридики, от целостного образа песни, к которой поэт, преступив все законы разума, повернул свой взор? – Сказанное слово оплачивается утратой его целостности. В сказанном слове Эвридики нет, она есть лишь в слове несказанном и несказанном. Подвиг поэтического молчания, созерцания, пребывания в идее (эйдосе) стиха, когда есть все основания не молчать (есть данные свыше строки), – вот что было бы единственно верным поступком. Но, как мы понимаем, только-созерцание, только-пребывание в ноуменальном и отказ от процесса стихосложения не имеет никакого отношения к тому, что мы называем поэтом и поэзией. Кроме того, вряд ли можно говорить о чистом созерцании слова в его логосе как о более или менее длительном процессе, если, в момент когда его логос ощутим, не выявляется текстовая ткань стиха. Удержать слово в его целостности, в его логосе можно лишь через движение текста и, соответственно, наоборот (дополнительный материал к выдвигаемым здесь положениям см.: [5]). Поэзия может создаваться (и должна создаваться) в свете знания о подвиге поэтического молчания, в свете знания десяти заповедей Моисея применительно к поэтическому искусству (см.: [2, с. 351]), но не может не создаваться вообще и при этом именоваться поэзией. Это сознаёт читатель. Это сознаёт и поэт. Однако читатель, скорее всего, не будет тосковать по слову-несказанному, когда оно имело все основания стать сказанным, тогда как для поэта тоска по несказанному слову остро ощутима. С одной стороны, поэт жаждет пребыть как можно дольше внутри обнаруженной им формы, развернуть её, продлить; с другой – он всегда будет тосковать по

«нудительной полноте смысла» еще не родившегося слова и всегда будет стыдиться слова в его телесном облике, слова, которое уже *не есть*, но при его непосредственном участии *становится*, рождается в смерти. Что касается Цветаевой, то в контексте ее творчества и судьбы в целом такой разрыв между двумя обозначенными полюсами всегда был ощутим. Здесь можно вспомнить и упомянутое выше стихотворение «Прокрасться...», и цикл «Куст» с его предельно ясной мыслью о таком «раздвоении» поэта:

Да вот и сейчас, словарю
Придавши бессмертную силу, –
Да разве я *то* говорю,
Что знала, пока не раскрыла

Рта, знала еще на черте
1 уб, той – за которой осколки...
И снова, во всей полноте,
Знать буду, как только умолкну.

(Курсив М. Цветаевой) [6, т. 2, с. 318].

Но мы хотим напомнить читателю менее известные цветаевские строки, которые не только подтвердят выдвинутые нами положения, но которые, вступив во взаимодействие с первой цитатой об императиве и с вышеупомянутым фрагментом очерка “Нездешний вечер”, помогут нам прочесть ее стихотворение “Эвридика - Орфею” в русле намеченных вопросов: “Что нам дано в начале каждой работы и в течение каждой ее строки: полное сознание - *не то*, то есть неузнавание настоящего <...>, и каждое *то* сопутствуется радостью узнавания <...> может быть, правы японцы и тысячелетия, дающие - первые - и оставляющие - вторые - только одну строку, всё в одной строке - и представляющие дальнейшее - тебе... Может быть, *наше* малодушие - дописывать - то есть богоданной строке (чаще двум) приписывать - начало, достигнутой цели - дорогу? (уже пройденную внутри, может быть, в течение всей жизни <...>)” (курсив М. Цветаевой) [6, т. 4, с. 613].

А теперь, когда контекст нашего разговора в целом уже выстроен и обозначены его смысловые топосы, вспомним стихотворение Цветаевой и задержим свое внимание на ключевых строках первого и последнего катренов:

<...>

О, не превышение ли полномочий
Орфей, нисходящий в Аид?

<...>

Не надо Орфею сходить к Эвридике
И братьям тревожить сестер [6, т. 2, с. 183].

Орфей нисходит в Аид, в мир покоя и беспамятства, в мир сущностей «внутри зрящих»; в этом мире, как говорит Цветаева, он – сущий – «призрак», тогда как мертвая Эвридика – «явь». И он, призрак, ведет за собой ту, которая отрешена от всего земного. Он решает нарушить её покой, её внутреннюю сосредоточенность. Орфей ведет её в надежде вывести на землю, но, надеясь, знает, что как только он обернется, желая запечатлеть ведомый им образ в его полноте, Эвридика с каждой обнажаемой строкой будет уходить всё дальше и дальше, и в итоге, когда он поставит точку, его зрячие персты ощутят пустоту. Эвридика вновь обретет покой в мире сущностей. «Орфей, нисходящий в Аид» – это превышение полномочий. И Цветаева, будучи большим мастером нисхождения, об этом знала. Об этом знал и Платон, изгнавший поэта из своего идеального государства. Но как бы там ни было, в лице каждого истинного поэта Орфей вновь и вновь будет нисходить в Аид и низводить на землю осязаемую им форму, и так до тех пор, «пока в подлунном мире жив будет хоть один пиит». Поэту нет места ни на земле, ни в идеальном государстве, но это и не родные его сердцу места, он на них не претендует. Его жизнь и его судьба – нисходить и терять. И дай Бог ему с этого пути не свернуть.

1. Бродский И. Девяносто лет спустя // Сочинения Иосифа Бродского. – Т. VI. – СПб., 2000.
2. Иванов В. И. Споряды // Иванов В. И. По звездам. – СПб., 1909.
3. Малларме Ст. Кризис стиха // Малларме Ст. Сочинения в стихах и прозе. – М., 1995.
4. Мандельштам О. Выпад // Сочинения: В 2 т. – Т. 2. – М., 1990.
5. Соболевская Е. Пратекст и текет (По поводу творческих рефлексий М. Цветаевой) // А. С. Пушкин – М. Цветаева: Седьмая цветаяевская междунар. научно-тематическая конф. (9–11 окт. 1999 г.). – М., 2000.
6. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. – М., 1994–1995.