

ORPHIC MYTHOLOGEMES IN MARINA TSVETAEVA'S OEUVRE

by

ANASTASIA PETROVNA SAVENKO-MOORE

A THESIS

Presented to the Russian, East European, and Eurasian Studies Program
and the Graduate School of the University of Oregon
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of
Master of Arts

December 2015

THESIS APPROVAL PAGE

Student: Anastasia Petrovna Savenko-Moore

Title: Orphic Mythologemes in Marina Tsvetaeva's Oeuvre

This thesis has been accepted and approved in partial fulfillment of the requirements for the Master of Arts degree in the Russian, East European, and Eurasian Studies Program by:

Dr. Jenifer Presto	Chairperson
Dr. Yelaina Kripkov	Member
Dr. Katya Hokanson	Member

and

Dr. Scott L. Pratt	Dean of the Graduate School
--------------------	-----------------------------

Original approval signatures are on file with the University of Oregon Graduate School.

Degree awarded December 2015

© 2015 Anastasia Petrovna Savenko-Moore

THESIS ABSTRACT

Anastasia Petrovna Savenko-Moore

Master of Arts

Russian, East European, and Eurasian Studies Program

December 2015

Title: Orphic Mythologemes in Marina Tsvetaeva's Oeuvre

This thesis explores Orphic mythologemes and tropes in Marina Tsvetaeva's works in order to identify whether they create a personalized semantic system in her oeuvre. I review such themes as the "supernatural powers" of the archetypal poet, the descent to the underworld, the return from the dead, and the dismemberment and subsequent appearance of Orpheus's head. I study in detail the trope of the severed head in Tsvetaeva's poetics and her understanding of poetry as Land with its physical and metaphysical realms. I discuss a question: which persons might Tsvetaeva have associated with Orpheus? I examine the guises of the lyrical "I" and its associations with mythological or literary personae. I argue that Tsvetaeva demonstrated resistance and opposition towards the Orphic/Apollonian paradigms; above the authority of the "archetypal poet Orpheus" she introduced and established the authority of the Genius who leads "poets with a history."

CURRICULUM VITAE

NAME OF AUTHOR: Anastasia Petrovna Savenko-Moore

GRADUATE AND UNDERGRADUATE SCHOOLS ATTENDED:

University of Oregon, Eugene
University for Film Making and Production, St. Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University, St. Petersburg, Russia
Far Eastern State University, Vladivostok, Russia

DEGREES AWARDED:

Master of Arts, Russian Literature, 2015 University of Oregon
Master of Arts, History/ Art History, 1997 Saint Petersburg State University
Bachelors of Arts, History, 1994 Far Eastern State University

AREAS OF SPECIAL INTEREST:

Russian History and Culture, Russian Modernism, Women Writers and Poets,
Interrelation between Visual and Literary Arts.

PROFESSIONAL EXPERIENCE:

GTF Russian Language, Stage Decorator and Designer for the Russian Theater at
the University of Oregon, Art and Art History Instructor at the Little Owl School
of Arts, Artistic Director of the Multicultural Children's Art Museum and
Education Center

GRANTS, AWARDS, AND HONORS:

Grants from Coos County Cultural Coalition and Port Orford Arts Coalition -
2009, 2010 and 2011.

ACKNOWLEDGMENTS

I wish to express sincere appreciation to Professors Jenifer Presto, Yelaina Kripkov, and Katya Hokanson for their critical input and invaluable assistance with the development of this thesis. In addition, special thanks are due to Heggine Hokobyan, the Slavic Librarian, for her help in researching the materials for this work.

This work is dedicated to Nina Denisovna Savenkova (1947 - 2011) –
Russian poet, my teacher, my mother.

TABLE OF CONTENTS

Chapter	Page
I. INTRODUCTION.....	1
II. THE LAND OF ORPHEUS.....	17
Classical Themes in Tsvetaeva’s Early Poetry	17
Maximilian Voloshin and Koktebel’ as the Land of Orpheus.....	26
Guises of Tsvetaeva’s Lyrical ‘T’ in Relation to the Orphic Poetic World.....	33
III. ORPHIC TROPES AND ORPHIC FIGURES.....	41
The Trope of the Severed Head	41
Descent to the Underworld, Tsvetaeva’s Personal Hades, Eurydice	66
Orphic Figures	76
IV. CONCLUSION.....	93
APPENDIX: COMPLEMENTARY NOTES.....	98
REFERENCES CITED.....	148

LIST OF TABLES

Table	Page
1. Literal Translation of Poems	145

CHAPTER I

INTRODUCTION

This thesis explores the appearance and significance of Orphic mythologemes and tropes in Marina Tsvetaeva's works.¹ It focuses more or less in chronological order on the texts which either mention Orpheus or refer to various elements of the Orphic myth. A lot has been written about the importance of the image of Orpheus for Tsvetaeva.² Nevertheless, after extensive reading on this subject, I felt the need to look into Tsvetaeva's texts and find my own answers to the questions, which interest me. In this thesis I attempt to understand, when and why Orphic mythologemes entered Tsvetaeva's poetry and prose? When the themes and tropes, derived from the myths about Orpheus, gained importance for her? How her attitude towards the images of Orpheus and the "land of Orpheus" changed through the years? Why later in her oeuvre Orpheus's name appears predominately in a negative, critical or ironic context? I sensed Tsvetaeva's antagonistic attitude towards the popular image of Orpheus, and the "Apollonian" principles associated with him.³ I came to believe that Tsvetaeva's creative growth evolved in opposition to the Orphic poetic world; since her early writings Tsvetaeva enacted and cultivated her own poetic realms. Though my thesis concentrates on Orphic themes, I came to an impression that they were not central or predominant in her

¹ Marina Ivanovna Tsvetaeva, Russ.: Мари́на Ива́новна Цвета́ева (8 October [O.S. 26 September] 1892 – 31 August 1941)

² For the European and Russian Symbolists, the image of Orpheus came to express the essence of poetry. See, for example: Dorothy M. Kosinski, *Orpheus in Nineteenth-Century Symbolism*. Michigan: University of Iowa Research Press, Ann Arbor, 1989.

³ "Аполлоническое начало", "золотое чувство меры" — разве вы не видите, что это только всего: в ушах лицеиста застрявшая латынь. Пушкин, создавший Вальсингама, Пугачева, Мазепу, Петра — изнутри создавший, не создавший, а извергший... Пушкин — мёртв "свободной стихии". [...] Ноябрь 1830 г. Болдино. Сто один год назад. Сто один год спустя". — Искусство при свете совести. ПУШКИН И ВАЛЬСИНГАМ. in Марина Цветаева, *Собрание сочинений в семи томах*. Москва: Эллис Лак, 1994, Т. 5, 351.

mythopoeia, and tend to disagree with the authors who overestimate Orpheus's importance for Tsvetaeva.⁴ For example, Olga Hasty contends that: "ORPHEUS, HIMSELF a constellation of images crucial to Tsvetaeva's definition of self and poetry, is one of many nexuses that draw us into the complex world of her art." I would like to note that an appearance of certain images or tropes, often associated with Orpheus, should not necessarily lead us to relate a particular poem to the Orphic theme. For example, the lyre⁵ was one of Tsvetaeva's favorite symbols long before Orpheus gained significance in her oeuvre. Likewise, the word "muse" (*муза*) may not always involve the Apollo Musagetes. Initially I became interested in Tsvetaeva's use of the trope of the poet's severed head in her poem from the cycle *to Blok*. This occasion allowed many scholars⁶ to conclude that Tsvetaeva developed a strong coherence between images of Orpheus and Blok. A close reading of Tsvetaeva's texts leads me to resist such an opinion. However, my search for the trope of the severed head revealed to me its magnitude for Tsvetaeva's poetics. In my thesis I endeavor to trace all her references to Orphic mythologemes, and to identify whether they create a personalized semantic system in Tsvetaeva's oeuvre.

The concept of mythologemes appears especially helpful in the understanding of Tsvetaeva's use of ancient myths, Biblical, historical and literary fables or motifs. In various dictionaries the term *mythologeme* (from the ancient Greek μῦθος — *сказание, предание* and λόγος — *мысль, причина*) is generally defined as a basic core element, a

⁴ Olga Hasty in her book *Tsvetaeva's Orphic Journeys in the Worlds of the Word* explores how Orpheus stimulates Tsvetaeva's own mythos of self-realization.

⁵ See Appendix, sect. 1.

⁶ See "The Trope of the Severed Head" in Chapter III.

recurrent theme or pattern in myths and folklore, referring to the common elements in tales belonging to different traditions. The ambivalent nature of mythologemes includes cognitive mythological material, recognizable information models, and the “soil” to form new concepts which continue to serve as material for creativity; as Yury Kulakov infers, it is a “seed” from which grows a “new fruit-bearing tree”.⁷

The term “mythologeme”⁸ was proposed by a Hungarian scholar in classical philology Carl Kerényi (Károly Kerényi)⁹, who has been acknowledged as one of the founding fathers of modern studies in Greek mythology.¹⁰ Kerényi applied and developed Carl G. Jung’s¹¹ concept of archetypes and archetypal thinking known since the early twentieth century. This approach in further studies of human heritage allowed scholars to define “semantically and historically invariant constitutive units of myths”.¹² Oscar E. Muñoz wrote: “We share mythologemes in many cases by mere contact and cultural communication, and we are ready to incorporate them because we understand

⁷ Юрий И. Кулаков, *Что такое мифологема?* <http://melfimov.narod.ru/mifologema.pdf> 12 марта 2010

⁸ The Merriam-Webster dictionary - <http://www.merriam-webster.com/dictionary/mythologem>

⁹ <http://en.wiktionary.org/wiki/mythologem> : According to Wiktionary: Ancient Greek: m̄thológēma, “mythical narrative”; mythologeîn, “to tell mythical tales”; μ̄θος - mythos (myth, legend, tradition) & λόγος - logos (thought, reason, word or speech).
<http://construccionsimbolicaidentidadhumana.blogspot.com/2013/09/what-is-mythologem.html>

¹⁰ His work *Prologomena* was published in “*Science of mythology: Essays on the myth of the divine child and the mysteries of Eleusis*”, edited by C. G. Jung and C. Kerényi. “*Essays on a Science of Mythology*”: “A cooperative work between C. Kerényi and C. G. Jung, explores mythologemes of Divine Child and one on the Kore (the Maiden), the Child-God as an enduring and significant figure in mythology, discusses the Kore as Athena, Artemis, Hecate, and Demeter-Persephone, the mother-daughter of the Eleusinian mysteries. Jung speaks of the Divine Child and the Maiden as living psychological realities that provide continuing meaning in people’s lives.” The investigations of Carl Kerényi, including Orpheus and Orphic Hymns, are continued in a later study - *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*. New Jersey: Princeton University Press, Princeton, 1991.

¹¹ Carl Gustav Jung (1875 – 1961) - a Swiss psychiatrist and psychotherapist, founder of analytical psychology, scholar in the fields of philosophy, anthropology, archaeology, literature, and religious studies. Károly (Carl, Karl) Kerényi (1897 – 1973), a Hungarian scholar in classical philology, one of the founders of modern studies in Greek mythology.

¹² For example, a mythologeme of “child murder-sacrifice” falls within the group of Medea myths, etc.

them, and they make sense to us, for they are based in a common psycho-physiological constitution of human beings”.¹³

These concepts interest me from two perspectives: for recognition of their influence in Tsvetaeva’s worldview, and for definition of mythologemes or groups of mythemes utilized within her oeuvre, and modified by the poet while composing her own personalized mythopoetic systems and archetypes. Rather than employing myths in their narrative integrity, Tsvetaeva plays with their tropes and patterns, creating her personal and poetical “mythologies” or “hagiographies”. She comments on the language of myths, and talks about contemporary people and events, which deeply and immediately concern her.

For convenience of analysis under the notion “Orphic mythologemes” I have in mind such themes as the ‘supernatural powers’ (voice and word, taming animals) of the archetypal Poet, the descent to the Underworld, the return from the dead, and the dismemberment and subsequent appearance of Orpheus’s head. The main Orphic tropes analyzed in this thesis are the trope of the severed head and the Lyre. By “Orphic Land” I imply Tsvetaeva’s understanding of poetry as land (*земля*) with its physical and metaphysical territories (realms), of which Orpheus is an archetypal inhabitant and representative. A mythical and poetical aspect of the island of Lesbos is also viewed here as a component of the poetic land of Orpheus. In the chapter about “Orphic figures” I attempt to discuss a question: which persons, poets, and contemporaries might Tsvetaeva have associated with Orpheus? Under the guises of the lyrical ‘I’ examples of narration

¹³ Oscar E. Muñoz, *Mythopoetics Review: On the symbolic constructions of human identity*. September 21, 2013, <http://construccionsimbolicaidentidadhumana.blogspot.com/2013/09/what-is-mythologem.html>

from the 1st person in association with mythological or literary persona (Amazon, Eurydice, Ophelia, etc.) are examined.

I argue that, despite her acknowledgement of Orpheus's importance as the "archetypal Poet", Tsvetaeva did not aspire to an association with him. Olga Hasty writes: "Orpheus also stimulates Tsvetaeva's own mythos of self-realization.¹⁴ [...] Even as Tsvetaeva recognizes Orpheus as the prototypal Poet, she contemplates personae appropriate to her own gender."¹⁵ I think that Tsvetaeva did not associate herself with Orpheus not because of the gender difference (that would not be a problem for her, as the Poet can identify with any creature of any gender)¹⁶, but because of everything that Orpheus represented from her perspective in contemporary culture of the pre-revolutionary Symbolism.¹⁷ Orpheus, as the Poet of the Apollonian sublime, was perceived by the young Tsvetaeva as the opposite of her lyrical 'I'. Her guises, her struggle reflected a Dionysian nature. Her poetic territory developed in opposition to the "Orphic poetic land". However, such attitude did not remain stagnant or univocal in her works – from her youth to maturity.

Marina Tsvetaeva was exposed to classical antiquity in childhood. Ancient mythology and stories about the famous Greek poet Orpheus were well known and

¹⁴ See Appendix, sect. 2.

¹⁵ Olga P. Hasty, *Tsvetaeva's Orphic Journeys in the Worlds of the Word*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1996, p. xv.

¹⁶ In her later verse Tsvetaeva was associating herself with Eurydice, whom she understood as a poet of a different kind than Orpheus. This gender opposition to Orpheus does not necessarily settle within the male-female binary, but rather as intellectual versus personal and emotional. See Appendix sect. 3.

¹⁷ 'Phased', temporal review of Tsvetaeva's works - in particular, her memoirs and letters (for example, to Rilke) - reveals certain evolution in perception or attitude towards Orpheus and 'Orphic Land', reflecting her changing self-awareness within these 'reference figures'. Nevertheless, she demonstrated circumspect avoidances of direct 'matching' of poets (including Blok, Rilke or herself) with Orpheus, or such emblematic persons like Christ – son of God, God himself and Savior of humanity. In comparison, Mayakovsky's lyrical 'I' in certain poems rises to such claim.

belonged to the youth's popular reading in the families of the Russian intelligentsia. Tsvetaeva specifically mentioned two works¹⁸ – Heinrich Wilhelm Stoll's "Die Sagen des klassischen Altertums" and Gustav Schwab's "Die schönsten Sagen des klassischen Altertums".¹⁹ Olga Hasty pointed out that: "Her [Tsvetaeva's] requirement that her sources provide details of the Greek myths 'without philosophy' indicates her need for a basic plot free from interpretive accretions – a skeletal structure around which elements of her own 'philosophy' could be made to cohere. The events recorded in the myth were treated as facts that became points of departure for Tsvetaeva's creative work."²⁰ For example, in her letter to Jüri. P. Ivask²¹, Tsvetaeva stresses that she herself is the source of the "mythic" (*мифики*), and her childhood book serves as material for her creation:²² "Источники моей Федры – вообще всей моей мифики – немецкий пересказ ми-фов для юношества Густава Шваба. Верней (источники-то я сама, во мне) – материалы."²³

Orpheus's "biography" consisted of several narratives and aspects, and was based on various classical sources.²⁴ Olga Hasty noted that Orpheus's participation in the

¹⁸ See Tsvetaeva's Letters - Сувчинскому П. П., Тесковой А. А, Иваску Ю. П., Сосинскому В. Б. and Рильке Р.-М. - Марина Цветаева. *Собрание сочинений в семи томах*. Москва: Эллис Лак, Т. 6, 7, 1995.

¹⁹ Heinrich Wilhelm Stoll (1819 - 1890) - a German scholar and classical philologist. Gustav Schwab Benjamin (1792 - 1850) - a German pastor, school teacher and writer, whose book of legends of the classical antiquity (1838-1840) became the classics of German children's literature.

²⁰ O. Hasty, *Tsvetaeva's Orphic Journeys in the Worlds of the Word*, 10.

²¹ Jüri Ivask (George Ivask, 1907 - 1986).

²² See Appendix, sect. 4.

²³ Марина Цветаева. *Собрание сочинений в семи томах*. Москва: Эллис Лак, Т. 7, 1995, 381.

²⁴ See, for example: *Мифы народов мира. Энциклопедия. Орфей*. – Москва: Советская энциклопедия. Т. 2, 1992, 262-264.

heroic campaign of the Argonauts did not find reflection in Tsvetaeva's poetry. Orpheus "moves stones, trees, and animals with his song and introduces an Apollonian order into his surroundings. [...] Tsvetaeva pointedly rejects [this aspect], which demonstrates the power of poetry over natural objects."²⁵ However, we do find one somewhat ironic reference to this aspect of Orpheus's powers in Tsvetaeva's letter to Rilke (1926)²⁶: "He древняя ли притча об Орфее и зверях, к которым принадлежали и – овцы?"²⁷ She made another comment (with prince Volkonskiy²⁸ in mind) in 1923 in the essay *Кедр*:²⁹ "...не забудем, что на каждого зверя — есть Орфей!" Curiously, such qualities or "powers over nature" (and beasts and crowds) Tsvetaeva ascribed to Maximilian Voloshin,³⁰ whose mythologized portrait she gives in her memoir *Живое о живом*. Tsvetaeva never associated or compared Voloshin to Orpheus, though she appreciated him as Poet, as "embodied myth", and as her guide into the land of Poetry. Voloshin in her memoir is presented as a figure comparable to Dionysius (of Dionysian nature), Pan, or the Slavic pagan demigod:

²⁵ See O. Nasty, xiv-xv.

²⁶ Марина Цветаева. *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 7, 1995, 59.

²⁷ Rainer Maria Rilke (4 December 1875, Prague — 29 December 1926, Valmont, Switzerland) See Appendix, sect. 5.

²⁸ In all these cases Tsvetaeva implied poet's ability to connect to "толпа" - the 'human beast' – the most ruthless of all creatures. Prince Serge Wolkonsky (Sergei Mikhailovitch Volkonsky; 1860 - 1937)

²⁹ Марина Цветаева. *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 5, 1994, 267. See Appendix, sect. 6.

³⁰ For example, in *Живое о живом* (p. 198) Max talks to a wild stray dog: "И Одноглаз так же слушался, как мальчишка: [...] от священного страха Макса. Для Макса собака была человеком, сам же Макс был больше чем человек. И Одноглаз Макса слушался не как родного Бога, а как чужого Бога." Once Max "ensorcelled" fire (p. 203): "...молниеносное видение Макса, вставшего и с поднятой - воздетой рукой, что-то неслышно и раздельно говорящего в огонь. Пожар - потух. Дым откуда пришёл, туда и ушёл. Ничего не сгорело: ни любимые картины Богаевского, ни чудеса со всех сторон света, ни египтянка Таиах, не завилась от пламени ни одна страничка тысячетомной библиотеки. Мир, восставленный любовью и волей одного человека, уцелел весь" - Марина Цветаева. *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 4. See Appendix 7. Maximilian Alexandrovich Kirienko-Voloshin (commonly known as Max Voloshin; May 28, 1877 – November 8, 1932).

...ибо любил архаику и весомость слов, в свой час суток, природы и Коктебеля.
[...] Ибо сущность Волошина - полдневная, 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, *Demon de Midi*, и нашего скромного русского полуденного, о котором я в детстве, в Калужской губернии, своими ушами: "Ленка, идём купаться!" - "Не пойду-у: полуденный утащит". - Магия, мифика и мистика самой земли, самого земного состава.³¹

Tsvetaeva perceived Koktebel', the land of Voloshin's home, as the epitome of the legendary Cimmeria, "where Orpheus descended into Hades." She recognized Koktebel' as one of the territories of the Orphic land (physically and spiritually). More specifically, Koktebel' includes the cave where Orpheus descended into Hades. Through this land Max became connected to the Orphic myth: "Макс с мифом был связан и через коктебельскую землю - киммерийскую,³² родину амазонок."³³ Therefore we may conclude that Voloshin is presented as a person/Poet of power, who possesses qualities equal to Orpheus, but he is not identified as an incarnation of Orpheus himself. The noun 'land' - *земля* - in Russian has feminine inflexion. This association of the feminine nature of the land became an important element in the development of the "sisterhood" between the poetic land and the woman poet.

³¹ Живое о живом: Марина Цветаева. *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 4, 1994, 160.

³² Cimmeria (or Kimmeria, ancient Greek: Κιμμέρια) - in the ancient historiography it was the name of the northern areas of the οἰκουμένη - the known world (the Northern territory of the Black Sea and the Azov Sea), which included modern Crimean Peninsula.

³³ Живое о живом: Марина Цветаева. *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 4, 1994, 194.

Another important part of the Orphic mythological cycle for Tsvetaeva was concerned with the relationship between Orpheus and Eurydice. We can further define in this relation two substantial aspects: descent into Hades and failure to revive Eurydice. In particular, this first aspect describes Orpheus's love for Eurydice and his trip to Hades after the death of his beloved wife. Orpheus emotionally touched Hades with his powerful poetry and succeeded in having his wish – permission to bring Eurydice back from the dead - granted. The mythologeme of *descent to Hades* (or the *Underworld*) appears in Tsvetaeva's poetry and prose in many forms and occupies an especially important place in her oeuvre. In my understanding, she did not perceive Hades through a Christian lens, which traditionally opposed Hell as *evil* to Heaven as *good*. In her poetry she uses both words: *Ад* (hell) and *Аид* (Hades).³⁴ For Tsvetaeva Hades was a constituent of martyrdom and suffering by choice or fate, and an experience of facing Death and comprehending its mystery.³⁵ Therefore, Tsvetaeva's works reference Orpheus as one of the many historical or fictional characters, who underwent this endeavor or trial. Among others there were Persephone from Greek mythology, and Proserpina³⁶ from Roman mythology - "Персе-фона, зерном загубленная!" in *Поэма горы* (1924), and Christ and the Mother of God – *Бого-родица*, resurrected Lazarus and Jairus's daughter. Tsvetaeva time and again expresses her own experience of Hades. For example, she writes in her memoirs: "Сколько водили меня по чёрным ходам жизни, заводили и бросали, - выбирайся как знаешь. Что я в жизни видела, кроме чёрного хода? и чернейших

³⁴ Tsvetaeva's "the other world" included *Аид*, *Ад* and "*Том Свет*". See Appendix, sect. 8.

³⁵ We may compare this perception to the idea of the Purgatory, but on earth and within the time-frame of a human life, and different from the ultimate Hell.

³⁶ *Наталья Гончарова* (1929, Марина Цветаева. *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 4, 1994, 194). "Зиму она претерпевала, как Прозерпина – Аид." - Марина Цветаева. *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 4, 1994, 96.

людских ходов? А вот что: вход в Аид!”³⁷ Navigating the Labyrinth in the myth of Theseus and Ariadne and entering the Dragon’s cavern in the legend of Saint George (*Георгий*) are related to this mythologeme.³⁸ Those themes received complex unorthodox interpretations in Tsvetaeva’s works. In her oeuvre motifs from various narratives coalesce and culminate in the mythologeme of the descent to Hades/Underworld and serve as osmosis of the mystery of life and death, fate and will, ambivalence of *good* and *evil*. The theme of the “poetic voice”, piercing Hades like a light-beam, we find, for example, in *To Blok*: “Как слабый луч сквозь чёрный морок адов / Так голос твой под рокот рвущихся снарядов.”

The second aspect of the Orpheus-Eurydice myth is concerned with the poet’s tragic failure. Tsvetaeva speaks of Orpheus’s attempt to bring Eurydice back from the world of the dead as a mistake or even wrongdoing. Reproach can be heard in the poems: “*Есть счастливы и счастливы / Петь не могущие.*” (January, 1935) - “Если б Орфей не сошёл в Аид / Сам, а послал бы голос / Свой, только голос послал во тьму, / Сам у порога лишним / Встав, — Эвридика бы по нему / Как по канату вышла...”, or “Не ты ли Её шелестящей хламиды / Не вынес — Обратным ущельем Аида?” (November, 1921). Another negation and criticism of Orpheus’s action is reflected in the poem *Эвридика — Орфею* (March 23, 1923): “Для тех, отживших последние ключья / Покрова (ни уст, ни ланит!..) / О, не превышение ли полномочий / Орфей, нисходящий в Аид? [...] Не надо Орфею сходить к Эвридике, / И братьям тревожить сестёр.” These poems will be discussed in the following chapters.

³⁷See *Живое о живом* - Марина Цветаева. *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 4, 1994, 196.

³⁸ Tsvetaeva named her first daughter Ariadne, and her son – George. See Appendix, sect. 9.

The last part of the myths about Orpheus describes his tragic death and posthumous existence. It became a paramount critical theme within philosophical discussions of the Apollonian-Dionysian dichotomy and was frequently represented in Symbolists' art and writing. Tsvetaeva directly references this myth in two poems, written in 1921 - *Like One Somnolent, Intoxicated* (*Как сонный, как пьяный*) and *Thus Floated: Head and Lyre* (*Так плыли: голова и лира*). Although the trope of the severed Poet's head, which derived from this myth, received a self-sufficient and complex meaning in her oeuvre.

“Self-mythology” was a common characteristic of creative personae [Jung defines “Personae” as “personality” and “mask” or accepted (social) role...]³⁹ of that era. It is widely discussed in scholarship in connection to Zinaida Gippius, Anna Akhmatova, Alexander Blok, Vladimir Mayakovsky and many other representatives of Russian Modernism. Though, in the case of Tsvetaeva (self-)mythologizing was a phenomenon of a different nature than, for example, for Mayakovsky, who was actively constructing and developing the mythopoetic ‘I’. If Mayakovsky was a “constructor”, exposé and performer, Tsvetaeva was a listener and observer. Her mythologies were the results of her intimate understanding of people and of the time, fate, and destiny. She reaches across time to the past and future, and through the realms of life and death. For example, she looks at portraits of the dead, and attempts to foresee the future of the living, as if it is already written in the “Book of Life”.⁴⁰

³⁹ See: Carl Gustav Jung. *Psychological Types. The Collected Works of C. G. Jung*, Vol. 6. Bollingen Series XX. Edited by R. F. C. Hull, Princeton University Press, 1976.

⁴⁰ See: Molly Thomasy Blasing. “Through the Lens of Loss: Marina Tsvetaeva’s Elegiac Photo-Poetics.” *Slavic Review* 73.1 (Spring 2014). See Appendix, sect. 10.

Throughout her oeuvre Tsvetaeva mentions Orpheus's name approximately eight times in poetry and twenty times in prose and letters. Tsvetaeva's use of the name of Orpheus in her own poetry may carry a different semantic capacity than, for example, in her letters to Pasternak or Rilke, when she responds to Rilke's *Sonnets to Orpheus* (*Сонеты к Орфею*, 1923). She writes about *his* – Rilke's Orpheus as of a 'country/land', **into** which she immerses herself: “Вторую ночь вчитываюсь в твоего “Орфея”. (Твой “Орфей” – страна, потому: в).”⁴¹

When she talks about the Death of Poets, she uses Orpheus as a collective image for all Poets – “чтобы назвать всех разом – ОРФЕЙ”.⁴² In a similar way, as a collective symbol, she speaks about Pushkin, and Blok, and Orpheus. In the chapter “Orphic Figures” we will look at the influence made by Rilke and other personae on Tsvetaeva's perception of Orphic mythologemes.⁴³ In her youth Tsvetaeva was close to the Moscow Symbolists circle, and became acquainted with the philologist Vladimir Nielender, the poets Ellis, Valery Bryusov, Andrey Bely and others. The myth of Orpheus in its complexity was at the center of their oeuvres, studies and philosophical discussions. Tsvetaeva's worldview could not remain unaffected by these relations and overall fascination with Orphic problematics.

We shall briefly describe that cultural environment and community with which young Tsvetaeva was closely connected. A circle of young symbolists, called the

⁴¹ See Letters to Rilke dated May 12, 1926, St. Gilles-sur-Vie, in *Райнер Мария Рильке. Борис Пастернак. Марина Цветаева. Письма 1926 года*. Москва: Книга, 1990, 93.

⁴² Марина Цветаева. *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 7, 1995, 59-60.

⁴³ In her letter to A. Teskova, composed on January 15, 1927, seventeen days after Rilke's death (on December 29th, 1926), Tsvetaeva writes a controversial phrase: “О Рильке в другой раз. Германский Орфей, то есть Орфей, на этот раз явившийся в Германии. Не Dichter (Рильке) — Geist der Dichtung. [...] Мой тот свет постепенно заселяется: ещё Рильке! А помните штейнеровское: Auf Wiedersehen!..” – in *Марина Цветаева. Собрание сочинений в семи томах*, Т. 6, 354.

Argonauts, was active in Moscow in 1903-1910. This name ("Argo sailors") comes from the Greek myth about the group of heroes (including Orpheus), who sailed the ship Argo (in the years before the Trojan War) to Colchis in the quest to find the Golden Fleece. The leader and inspirer of the Moscow Argonauts was Andrey Bely, and among the members were Tsvetaeva's friends Ellis (Lev Kobylinsky) and Nilender. In 1909 the Argonauts founded their own publishing company *Mysagem*, using one of the epithets of Apollo as the god of music and arts – Musagetes, the leader of Muses. *Musaget* existed in Russia till 1917 and published primarily Russian and translated Symbolists' poetry and literary criticism of philosophical and religious-mystical character, including a series under the title *Orpheus*. *Musaget* positioned itself as a medium of the Apollonian harmonic principles, conceived as a cultural force, and as an opposition to the reigning Dionysian qualities of modern art.⁴⁴ It seems that Tsvetaeva in her adolescent poetry sought to oppose this trend. Sometimes her poems exude the pain of loss, as if the Apollonian/Orphic poetry and philosophy were taking away her loved ones from her.

Between 1910 and 1914 *Orpheus* issued and announced for publication such works as: "Heraclites of Ephesus. Fragments. Translation by Vladimir Nilender" (1910) and his translations of "Hymns of Orpheus"; Emily Metner's "Reflections on Goethe. Book I: Analysis of the views of Rudolf Steiner with regard to matters of criticism, symbolism, and the occult" (1914); Vyacheslav Ivanov's "Hellenic religion of the suffering God. Experience of the religious and historical characteristics"; "Charles Baudelaire. Poem in prose. Translation by Ellis" (1910)⁴⁵ etc. Since 1912 Andrei Bely was enthralled by the anthroposophical teachings of Rudolf Steiner, as was Tsvetaeva's

⁴⁴ История московского издательства символистов "Мусагет" (1909-1917) - www.musaget.narod.ru

⁴⁵ Каталог издательства "Мусагет". www.musaget.narod.ru/catalog-musaget.htm

friend and Bely's common-law wife Asya Turgeneva⁴⁶, who became an 'anthroposophical nun' and disciple of Rudolf Steiner. Maximilian Voloshin with his wife Margarita also traveled to Switzerland to launch the construction of the first *Goetheanum* - cultural center of the Anthroposophical Society. Young people, grouped around *Musaget*, were all captured by anthroposophy or other forms of occultism. They were looking for secret societies, dedicated to mystical knowledge, mythologizing life and work. However, Tsvetaeva assumes a position of the detached and often ironic observer. Later in her prose and poetry she will offer a deep and thoughtful evaluation of these events and people.

Despite the influence of the cultural environment, Tsvetaeva remained self-sufficient in her perception of the classical heritage and Orphic myths in particular. She did not worship or cultivate Orpheus's Persona. While the majority of poets and writers were grouped around such magazines like *Весы*⁴⁷, *Золотое Руно*⁴⁸, and *Аполлон*⁴⁹, Tsvetaeva "created" her own "Publishing company" – *Оле Луккойе*⁵⁰ She demonstratively refuses to follow the "proper way" and associate herself with any of those famous movements and circles, covertly mocking them.

In Tsvetaeva's early works Classical references are rare; they were far surpassed by, for example, Biblical, apocryphal and Russian folk and historical narratives.

⁴⁶ Tsvetaeva describes their departure for a honeymoon in 1912, after which Asya never returned to Russia. – See: *Пленный дух* (с. 232 - 235), *Марина Цветаева. Собрание сочинений в семи томах*, Т. 4, 1994.

⁴⁷ "Vesy" – publishing house "Scorpion", in Moscow from January 1904 to December 1909 inclusive, was the main "body" of Russian Symbolism.

⁴⁸ "The Golden Fleece" ("Zolotoye runo") - monthly art and literary criticism magazine, published in Moscow in 1906-1909.

⁴⁹ "Apollon" - 1909-1917 (Autumn 1918) in St. Petersburg.

⁵⁰ Ole Lukkoje (Ole Lukøje) - literary character from Hans Christian Andersen's tales - a mysterious creature, who shows children bad or good dreams.

However, she gave both of her daughters Greek names replete with prophetic meaning⁵¹ - Ariadna (born in September, 1912) and Irina (born in 1917) – *peace*. For example, in September 8, 1918 she wrote about Irina’s name as of the mother’s gift with the hope and prayer for protection: “Под рокот граж-данских бурь, / В лихую годину, / Даю тебе имя — мир, / В наследье — лазурь. / Отыйди, отыйди, Враг! / Храни, Триединый, / Наследницу вечных благ / Младенца Ирину!”⁵²

Among the early prosaic references to the Orphic myth – *Земные приметы*⁵³ - we find her notes about Lazarus’s and Orpheus’s experiences in Hades.⁵⁴ Only around 1920-1921 do Greek mythology and characters enter fully into Tsvetaeva’s verse, acquiring a deep personal role and meaning in her poetry. The heritage of High Greek Tragedy⁵⁵ became accordant and was claimed by the poet with a deepening level of comprehension of her personal and Russia’s fate and tragedy. Tsvetaeva’s lyrical ‘I’ looks into the future through the eyes of the “tragic heroines”, as if the “patterns” of ancient myths could help her find the answers to the questions: “What is happening to me?” and “Why?” “Всё так же, так же в морскую синь — / Глаза трагических героинь. / В сей зал, бесплатен и неоглядн, / Глазами заспанных Ариадн / Обманутых, очесами Федр / Отвергнутых, из последних недр / Вотще взывающими к ножу... / Так, в грудь, жива ли ещё, гляжу.” (July 24, 1923)

⁵¹ See Appendix, sect. 11.

⁵² See also poems addressed to her daughter Ariadne, in the period between 1913 and 1919.

⁵³ Written around 1919, edited and published in 1924 in Prague.

⁵⁴ Цветаева, *Земные приметы*, 520-521. Also in *Наследие Марины Цветаевой*, http://www.tsvetaeva.com/prose/pr_otryvki_iz_knigi_zemn See Appendix, sect. 12.

⁵⁵ By “the High Greek Tragedy” is usually understood the Greek classical tragedy exemplified by the works of Aeschylus, Sophocles, and Euripides. See Appendix, sect. 13.

In her remarkable book *Tsvetaeva's Orphic Journey in the Worlds of the Word*, Olga P. Hasty discusses how Tsvetaeva's "conception of the poet develops in proportion to her own artistic growth", how with time "the self-assurance of the full-fledged poet replaces the anxieties attendant on Tsvetaeva's entry into the poetic arena"⁵⁶. Hasty recognizes "the extent to which she sought to structure her own life on the principles she expressed in her poetry", and traces the process of concomitant development of the image of Orpheus and "Tsvetaeva's own mythos of self-realization".⁵⁷ Hasty's observation apropos Tsvetaeva's essay *The House at Old St. Pimen's* (*Дом у Старого Пимена*), in my opinion, could be applied overall to Tsvetaeva's oeuvre since the early years: "...the poet seeks [...] to draw on the vital structuring capacity of existing [myths] to reveal an organic interrelationship among what appear to be random contingencies of the mundane."⁵⁸

⁵⁶ Hasty, 29.

⁵⁷ *Ibid.*, 31.

⁵⁸ O. P. Hasty. P. 232.

CHAPTER II

THE LAND OF ORPHEUS

Classical Themes in Tsvetaeva's Early Poetry

The emergence of classical references in Tsvetaeva's poetry, in my opinion, reflected an opposition of her personal poetic domain to the "Orphic" poetic world. Tsvetaeva's first collection of 111 poems - *Вечерний альбом (Детство. Любовь. Только тени.)* - was self-published in 1910 and organized not in a strictly chronological order. As M. Makin writes: it "provides a self-sufficient diary of the lyrical 'I', not a spontaneous account of the poet's life."⁵⁹ This "diary" reflects the world of imagination, which exists parallel to the 'reality' and illuminates the mundane – "by" (as in the poem *Маме*: "лазурный остров — детство"). This is a poetic land of fantasy and fairytales, a world of childhood memories and dreams – and crossings into the "realm of the dead", filled with meetings with those, who passed away. It introduces the character of *Charodei* (*Чародей*) – an ageless interlocutor and observer, who accompanies children into this land of fantasy: "Наша встреча была — в полумраке беседа / Полувзрослого с полудетьми" (поем *Детская*). Amongst the rich imagery of this cycle, references to Ancient Greek myths appear sparingly. It may seem surprising, since Tsvetaeva's father was an acknowledged philologist and scholar of Greek and Roman antiquity. One may see a certain intent in the avoidance of classical narratives, disconnected with the father's sphere of expertise, and in a preference for the Western European and Russian fairytales, legends and popular romantic literature, which were her mother's passion. The first collection does mention *Пальма Мира* and *облачко-Пегас* (in *Первое путешествие*), "Диоген живущий в бочке" (in *Книги в красном переплёте*), Dryads (in

⁵⁹ M. Makin. *Marina Tsvetaeva: Poetics of Appropriation*. Oxford: Clarendon Press, 1993, 19.

Недоумение), Парcae (from Roman mythology, in *Оба луча*, 1910) and the figure of the Amazōn (in *Молитва*: “Я жажду сразу — всех дорог!”, 1909) – “И амазонкой мчатся в бой”. This early image of the Amazōn will become one of the main guises of the poet’s lyrical ‘I’, pertaining to her self-determination and poetic battle and invasion into the “land of Orpheus”.

Makin suggests that the classical references in *Вечерний альбом* were probably “inspired by [Tsvetaeva’s] friendship with the classical philologist Vladimir Nilender, one of the unsuccessful suitors who make frequent appearance in the first three collections,”⁶⁰ i.e. *Детство. Любовь. Только тени*. These collections combined poems written at the ages of fifteen, sixteen and seventeen. The poems’ themes and arrangement elaborate the young author’s edifice and her challenging and evaluative input into the poetic environment of the time. Despite the poems’ childish romanticism, immaturity, and extensive use of the diminutive suffixes (in the words like “мирок”, “ручки”, “пальчики”, “зубки”, “Эльфочка” etc.), they avoid pretentious mannerism, superficiality and falseness. Maximillian Voloshin, more than anybody else, discerned and understood these qualities of Tsvetaeva’s works. Not fortuitously, her first book of poems was also acknowledged by many other prominent contemporaries. It presented an advent of the poet with fresh, non-conventional, often deeply tragic, sometimes disturbing (with an intimacy of confession and non-childish irony) outlook, and with the evident talent.

Two components of the cycle present special interest for the scope of this thesis. Firstly, in *Вечерний альбом* we encounter the characters of the Sage and the Poet

⁶⁰ M. Makin, 19.

(Magician - *Чародей*)⁶¹; their personae evoke in the author admiration, love, fascination and mythologisation, followed by disillusionment, or better to say discernment (deciphering) and irony. Take for example poems *Сёстры* – “Над ним, любившим только древность / Они вдвоём шепнули: “Ах!”; and *Недоумение* - “Ты, в стихах поющий новолунье, / И дриад, и глохнущие тропки, — / Испугался маленькой колдуньи!” [...] О, поэт, тебе да будет стыдно!” This particular double-edged irony, directed both towards the self and “the other”, became one of the defining characteristics of Tsvetaeva’s mature poetry. Secondly, in this cycle a duality – “personal” versus the “other” - is established: the author’s personal poetic world coexists, interferes or opposes “the other poetic land”. The young poet asserts her right to make her own choices: “Солнечный? Лунный? О мудрые Парки, / Что мне ответить? Ни воли, ни сил! / Луч серебристый молился, а яркий / Нежно любил. [...] Буду любить, не умея иначе / — Оба луча!” (in *Оба луча*, 1910). For the Symbolists’ purview the ‘Moonbeam’ was an important metaphor; and in Tsvetaeva’s poem it signifies their world of high, mystical, philosophical, Orphic poetry. ‘*Лунный луч*’⁶², ‘*Лунный свет*’, *Луна* – the Moon herself, and her association with the goddess Hecate were at the center of the Symbolist’s poetic exploration. In *Оба луча* Tsvetaeva addresses Parcae (Parkas) - the goddesses of fate, appealing to them as “*мудрые*” and articulating her own destiny of not preferring one path over the other, but remaining between or beyond the opposing “worlds”, embracing and comprehending both of them.

⁶¹ The image of “*Чародей*” was inspired by the character of Tsvetaeva’s friend poet Ellis (*Эллис*); under the image of the “Sage” another friend was disguised – philologist Nielender (*Нилендер*).

⁶² See, for example, Константин Бальмонт, *Лунный луч* (1895).

The first cycle *Вечерний альбом* includes a programmatic poem - *Невестам мудрецов*, which articulates the relations between the poem's lyrical 'I' and the "indwellers" of the "Orphic poetical land". To my knowledge, the earliest direct mention of Orpheus in Tsvetaeva's poetry appears together with references to Hecate, Greece and Heraclitus in *Невестам мудрецов*.⁶³ "Орфея **тень** им **зажигает** взор..." Tsvetaeva's oxymoron - "тень" "зажигает" - sounds sardonic, revealing the overall mocking tone of the poem.⁶⁴

Невестам мудрецов

Над ними древность простирает длани,
Им светит рок сияньем вещей глаз,
Их каждый миг — мучительный экстаз.
Вы перед ними — щепки в океане!
Для них любовь — минутный луч в тумане,
Единый свет немеркнувший — для вас.

Вы лишь в любви таинственно-богаты,
В ней всё: пожар и голубые льды,
Последний луч и первый луч звезды,
Все ручейки, все травы, все закаты!..
— Над ними лик склоняется Гекаты,

⁶³ See Appendix, sect. 14.

⁶⁴ In relation to this poem O. Nasty writes: "In the poem [... To the Brides of Sages] **Tsvetaeva proclaims the paltriness of marriage in the face of the eternal wisdom** of Heraclitus and the shade of Orpheus. In the latter part of the collection which bears the heading "Только тени", Nilender herself is transformed into one of the disembodied beings she praises." – *Tsvetaeva's Orphic Journeys in the Worlds of the Word*, 11.

Им лунной Греции цветут сады...

Они покой находят в Гераклите,

Орфея тень им зажигает взор...

А что у вас? Один венчальный флёр!

Вяжите крепче золотые нити

И каждый миг молитвенно стелите

Свою любовь, как маленький ковёр!⁶⁵

This poem establishes an opposition – “мудрецы” (the “wise”, “они” – “they”) and their “невесты” (“brides”, “вы” – “you”), and outlines the roles and paths of both parties. It is interesting, that “невесты”, as the “other”, are defined not as wives, which would imply a stronger relation or bond (belonging) through the act of marriage, but as “brides” – that is to say, as promised or engaged. Thus the relation remains “open”. The “мудрецы” – the sages, the wise - remain free and unbound. Though the concepts of the wise and their brides are symptomatic for a conventional male-female binary⁶⁶, in Tsvetaeva’s very specific gender perception⁶⁷ “brides” would imply not necessarily women, but more widely – partners, followers, admirers, “servants” of the “wise” – of any gender. Tsvetaeva writes about the wise as “they” – “Над ними”, “Им”, “Они”, etc. While the author speaks to the “brides”, her lyrical ‘I’ does not necessarily merge with

⁶⁵ The same detail - *ковёр* - “carpet” – appears in the introduction to the collection *Из двух книг*: “...и есть ли *ковёр*, и какие на нем цветы?”

⁶⁶ Irina Shevelenko points to a high popularity of Otto Weininger's book "*Sex and Character*" in Russia: in 1900-1910 it became an “intellectual bestseller”. Ирина Шевеленко. *Литературный путь Цветаевой. Идеология - поэтика - идентичность автора в контексте эпохи*. Москва: Новое литературное обозрение, 2002, 67 – 69.

⁶⁷ Gove, A. *The Feminine Stereotype and Beyond: Role Conflict and Resolution in the Poetics of Marina Tsvetaeva* // *Slavic Review*. 1977, Vol. 36 (2), 231 – 255. (See also: Шевеленко, 73)

them, since she is not using pronoun “we” – “мы”, she accepts the position of analytical observer and ultimately the “advocate” of the brides. The author directly appeals to them in a more personal way – “you”: “Вы перед ними — щепки в океане!”, “Вы лишь в любви таинственно-богаты”, “А что у вас? Один венчальный флёр!”. The brides’ domain is “миг”, while the wise presume or claim the realm of the eternity. The brides’ submission is supported through the reference to antiquity: “— Над ними лик склоняется Гекаты, / Им лунной Греции цветут сады.../ Они покой находят в Гераклите, / Орфея тень им зажигает взор...” The wise “find their repose in Heraclitus” – supposedly, in his philosophical system. He is famous for the saying commonly ascribed to him: “No man ever steps in the same river twice”. Imagery of this poem refers to several concepts, attributed to Heraclitus of Ephesus, which reveals that Tsvetaeva had to have certain knowledge of them since her youth. The “wise” in the poem become associated with the phenomenon of the archetypal Orphic Poet through the employment of the image of Orpheus - musician, poet and prophet, as if he superimposes “Orphic” qualities on the “wise”. As was noted earlier, Tsvetaeva’s lyrical ‘I’ opposes and even mocks such characters. Also through the image of Orpheus a motif of abandonment is introduced, as one of the Orphic mythologemes carries it within its plot. As Eurydice was left behind in Hades, likewise the “wise”, devotees of the “sacred”, are free to abandon the “brides”, and dismiss their world as “миг” and “флёр”, or profane from their perspective.⁶⁸ While establishing herself as the Poet of a different nature, Tsvetaeva never identifies herself in her verse with the archetypal Poet-Orpheus. I would argue that for her it was not a question of the gender difference between her and Orpheus,

⁶⁸ The idea of the sacred–profane dichotomy (as the central characteristic of religious systems) was developed and popularized in the works of French sociologist, social psychologist and philosopher Émile Durkheim (1858 – 1917). - https://en.wikipedia.org/wiki/Sacred_profane_dichotomy

but of the difference of poetic Paths.⁶⁹ Tsvetaeva's was the Path of Eurydice and Ophelia, Psyche and Sybil, Amazōn and Phaedra. She does not abandon her love. We may think of this opposition through the dichotomy of head and heart as tropes signifying mind and feeling (Tsvetaeva returned to these tropes in her later landmark poetry in 1921). We could say that the poetic soul for the "wise" resides in the head, while the realm of the "brides" remains in the heart. The poem *Невестам мудрецов* is directly referenced in Tsvetaeva's second book *Волшебный Фонарь*, published in 1912. In the poem *Победа* we read: "Тень Эвридики и факел Гекаты, — / Всё промелькнёт, исчезая в одном. / Наша победа: мы вечно богаты / Новым вином!" In this collection, through the mentioning of Eurydice and Hecate, the poem *Победа* stands out from the rest of the poems, which typically evade classical references. Another notable exception is the humorous poem *Очаг Мудреца*, which mentions the Nereids. In it the wise-man stoops over his Greek folio, ignoring and missing the Nereids which are passing by his windows and sighing about him:

Не поэтом он был: в незнакомом / Не искал позабытых созвучий, / Без гнева на
звезды и тучи / Наклонялся над греческим томом. / [...] / Дорогие, знакомые виды /
Из рам потемневших кивали, / А за окнами там проплывали / И вздыхали, плывя,
Нереиды.

Tsvetaeva's second published book of poetry, *Волшебный Фонарь*, is even more parsimonious on classical references. Though, two poems – *Очаг Мудреца* and *Победа* – do stand out as they mention the Nereids, a "Greek tome", "Eurydice's shadow" and "Hecate's torch". They refer to the earlier published poems - *Невестам мудрецов* and

⁶⁹ Tsvetaeva develops an image of the poet's Genius as an alternative to Orpheus.

others - which involve the “Orphic theme” and the author’s reflections over the persona of its devoted scholar or “мудрец”.

The book *Волшебный Фонарь* is worth discussing in this study, because the very fact of its appearance can be understood as the author’s manifesto. It concludes with the poem *Литературным прокурорам* (*To the literary prosecutors*), thus hinting at the atmosphere of a court. The poet’s acknowledgment of being judged prompted her to take the position of a defender of her values. This “act” intended to challenge the poetic “Orphic” authorities and disobey the advice of the critics, disappointing them and shattering their “high expectations”.⁷⁰ In *Литературным прокурорам* and *Победа* the author overturns the priority of the “Orphic poetic grounds/foundations” – as they will slip by and pass away – “Всё промелькнёт, исчезая в одном”, while the true eternity will be with the youth, with their constantly refreshing “new wine”: “Наша победа: мы вечно богаты / Новым вином!” (*Литературным прокурорам*), “Для того я (в проявленном — сила) / Всё родное на суд отдаю, / Чтобы молодость вечно хранила / Беспокойную юность мою” (*Победа*). Tsvetaeva dedicates her 1912 book of selected works to Sergei Efron and includes an epigraph, which is reminiscent of A. Blok’s ironic poem *Балаганчик*, with a difference in motivation: Tsvetaeva extols the enchantment of childhood, while Blok indirectly criticizes the adult world.

Marina Tsvetaeva:

Alexander Blok, from *Балаганчик*, 1905

Милый читатель! Смеясь, как ребёнок,

Вот открыт балаганчик

Весело встретить мой волшебный

Для весёлых и славных детей,

Смотрят девочка и мальчик

⁷⁰ See, for example, poem to Brusov – В. Я. Брюсову: " Улыбнись в моё «окно», / Иль к шутам меня причисли, — / Не изменишь, всё равно! / «Острых чувств» и «нужных мыслей» / Мне от Бога не дано. / Нужно петь, что всё темно, / Что над миром сны нависли... / — Так теперь заведено. — / Этих чувств и этих мыслей / Мне от Бога не дано!"

фонарь.

Искренний смех твой, да будет он

звонок

И безотчётен, как встарь.

Все промелькнут в продолжении мига:

Рыцарь, и паж, и волшебник, и царь...

Прочь размышленья! Ведь женская

книга - Только волшебный фонарь!

На дам, королей и чертей.

И звучит эта адская музыка,

Завывает унылый смычок.

Страшный чёрт ухватил карапузика,

И стекает клюквенный сок.

Both authors make reference to the themes and attributes of childhood – a Magic Lantern and Puppet-Booth, and a childish perception: “Смеясь, как ребёнок” (Tsv.) and “Для весёлых и славных детей” (Blok). Tsvetaeva resumes the themes of her youth with the third collection: *Из двух книг. Юношеские стихи*, which she precedes with an appeal, written in 1913, to cherish and preserve dear elements of material surroundings – “*byt*” and “*fleur*”: “закрепляйте каждое мгновение”, “нет ничего не важного”, “Цвет ваших глаз и вашего абажура, разрезательный нож и узор на обоях, драгоценный камень на любимом кольце, – все это будет телом вашей оставленной в огромном мире бедной, бедной души.” Tsvetaeva wrote that everything she learned she had learned before the age of seven, and for the rest of her life she was just reflecting upon this knowledge.⁷¹ This revelation expresses a particular non-childish comprehension of people and events in her adolescent poetry; it explains, for example, her vision of herself in childhood and her own children as personas, even in the “stage of infancy”, with

⁷¹ Автобиография: “Всё, что любила, – любила до семи лет, и больше не полюбила ничего. Сорока семи лет от роду скажу, что всё, что мне суждено было узнать, - узнала до семи лет, а все последующие сорок – осознала.” - Марина Цветаева. *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 5, 1994, 6.

inborn qualities and predestination.⁷² Despite her own will the patterns of Greek myths and tragedy affected her perception and worldview since the early youth.

Maximillian Voloshin and Koktebel' as the Land of Orpheus

As was discussed above, Tsvetaeva's early poetry reflected a certain oppositional attitude towards the authority of antiquity and at times an ironic attitude towards the Orphic/Apollonian poetic world, as well as to the image of Orpheus as the "archetypal Poet". Without exaggeration we may state that Tsvetaeva's preferences were for the Dionysian side of Nietzsche's famous dichotomy. Nietzsche's works undoubtedly were known to Tsvetaeva since early youth.⁷³ His name was, for example, mentioned in her poem *Ace* (1915).⁷⁴ In it she emphasizes the idea of the world as creation of a youthful poetic mind: "Что весь мир тебе — твоё озорство, / Что наш мир, он до тебя просто не был." The lyrical 'I' of the Poet of a new generation and joyful (Dionysian) nature is contrasted to the bookish intellectualizing values of the Apollonian poetic world. Such opposition remained in Tsvetaeva's later works; however, the author's adaptation of classical themes in general and Orphic mythologemes and tropes, derived from them, in particular underwent dramatic changes. Following Tsvetaeva's own definition, she at first heard about Orpheus with the "ears of her head", and later, with the "ears of her soul"⁷⁵

⁷² See poems to her daughter Ariadne (Ariadna), etc. See Appendix, sect. 9 and sect. 11.

⁷³ See, for example, Tsvetaeva's letter to A. S. Shteiger (5-го Сентября, 1936 г. CHATEAU D'ARCINE), Марина Цветаева. *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 7, 602-603: "Во-первых, ницшеанство — и Ницше. Ницшеанство — как всякое «анство» — ЖИРЕНЬЕ НА КРОВИ. [...] Но был — Ницше. (NB! Я без Ницше — обошлась. Прочтя Заратустру — 15 лет, я одно узнала, другого — не узнала, ибо во мне его не было — и не стало никогда". See Appendix, sect. 15.

⁷⁴ See Appendix, sect. 16.

⁷⁵ *Ibid.*, Vol. 4. *Живое о живом*, 195.

through her relationship with and love for Vladimir Nilender: “Это был переводчик Гераклита и гимнов Орфея. От него я тогда и уехала в Коктебель, не "любить другого", а не любить - этого.”⁷⁶ An invitation to visit Koktebel’ played for Tsvetaeva an especially important, transformative role: there she was immersed in a poetic, creative, mythical atmosphere, and communicated with the diverse poetic-artistic-philosophic community of Max Voloshin’s guests and friends. Tsvetaeva was in Koktebel’ in 1911⁷⁷, 1913, 1915 and 1917, but she had a strong bond with Maximilian Voloshin through her entire life and wanderings: “Чем глубже я гляжусь в бездонный колодец памяти, тем резче встают мне навстречу два облика Макса: греческого мифа и германской сказки. [...] Макс был не только действующим лицом, но местом действия сказки...”⁷⁸ In these lines Tsvetaeva identifies Voloshin both as an acting persona and as a place of action – of a fairy-tale. In Voloshin Tsvetaeva found the alternative to Orpheus and created a powerful portrait of the “man-world”, Poet-myth: “В Максе жила четвертая, всеми забываемая стихия - земли. Стихия континента: сушь”.⁷⁹ His land, Koktebel’, was also a poetic territory, of which the land of Orpheus was just a part.⁸⁰ Thus Voloshin and Koktebel’ became integrated into Tsvetaeva’s metaphysical stratum.

⁷⁶ Ibid. *Живое о живом*, 196.

⁷⁷ Tsvetaeva writes: "Пятого мая 1911 года, после чудесного месяца одиночества на развалинах генуэзской крепости в Гурзуфе, [...] я впервые вступила на коктебельскую землю, перед самым Максиным домом, из которого уже огромными прыжками[...] нёсся мне навстречу - совершенно новый, неузнаваемый Макс. Макс легенды..." Ibid. *Живое о живом*, 181-182.

⁷⁸ Ibid., 204. See Appendix, sect. 17.

⁷⁹ Ibid., 192.

⁸⁰ “Не знаю, почему - и знаю, почему - сухость земли, стая не то диких, не то домашних собак, лиловое море прямо перед домом, сильный запах жареного барана, - этот Макс, эта мать - чувство, чтоходишь в Одиссею.” – Ibid. *Живое о живом*, 183.

Tsvetaeva writes her memoir about Voloshin - *Живое о Живом* - after his death in 1932.⁸¹ It first and foremost reveals Tsvetaeva's unique and personal manner of perceiving, remembering and describing people and events. Tsvetaeva's characterization of Voloshin's persona and *жизнетворчество* (life-creation, life as a creative act) is applicable to her own oeuvre:

Миротворчество М. В. входило в его мифотворчество... [...] то есть извлечение из человека основы и выведение её на свет — Усиление основы за счёт "условий", суждённости за счёт случайности, судьбы за счёт жизни. [...] Мифотворчество: то, что быть могло и быть должно, обратно чеховщине: тому, что есть, а чего, по мне, вовсе и нет. Усиление основных черт в человеке вплоть до видения ... [...] То есть тот же творческий принцип памяти [...]: "La mémoire a bon goût"... [...] Макс о событиях рассказывал, как народ, а об отдельных людях, как о народах. Точность его живописания для меня всегда была вне сомнения, как несомненна точность всякого эпоса. [...] В каждом из нас живёт божественное мерило правды, только перед коим прегрешив человек является лжецом. Мистификаторство, в иных устах, уже начало правды, когда же оно дорастает до мифотворчества, оно — вся правда. [...] Так и получаются боги и герои. Только в Максиминых рассказах люди и являлись похожими, более похожими, чем в жизни, где их встречаешь не так и не там, где встречаешь не их, где они просто сами-не-свои и — неузнаваемы.⁸²

As was noted earlier Maximilian Voloshin was paradoxically perceived and represented by Tsvetaeva as a poetic and mythic world and as acting persona of this world:

“*действующим лицом*”, and “*местом действия сказки*”; and the actual location of

⁸¹ See Appendix, sect. 18.

⁸² Ibid., *Живое о живом*, 190.

Koktebel' was also a "mythical land": "Макс с мифом был связан и через коктебельскую землю - киммерийскую, родину амазонок."⁸³ The Amazon was one of Tsvetaeva's favorite guises. This "land of Amazons" embraced young Tsvetaeva and gave her strength. Voloshin became her spiritual guide, her Virgil into the mythical poetic land (with the "value accent" on the Land):

Киммерия. Земля входа в Аид Орфея. Когда Макс, полдневными походами, рассказывал мне о земле, по которой мы идём, мне казалось, что рядом со мной идёт - даже не Геродот, ибо Геродот рассказывал по слухам, шедший же рядом повествовал, как свой о своём. Тайновидчество поэта есть прежде всего очевидчество: внутренним оком - всех времён. Очевидец всех времён есть тайновидец.

In this paragraph we feel, that Orpheus himself is not as important as this Land, and Tsvetaeva's "first love" – the "interpreter of Orphic hymns" – faded in the past: "Забыла я или не забыла переводчика гимнов Орфея - сама не знаю".⁸⁴ Though the name *Orpheus* forever recalls the "entrance into Hades" as a mystery, a ritual and as initiation, through which there in Koktebel' Max Voloshin led her:

Помню только: вход в Аид. [...] - А это, Марина, вход в Аид. Сюда Орфей входил за Эвридикой. [...] - В Аид, Марина, нужно входить одному. И ты одна вошла, Марина, я - как эти турки, я не в счёт, я только средство, Марина, как эти вёсла...
[...] Макса, введшего меня в Аид на деле, введшего с собой и без себя - мне никогда не забыть. И каждый раз, будь то в собственных стихах или на "Орфее"

⁸³ Ibid., *Живое о живом*, 194. Since her early childhood Tsvetaeva also associated the Amazon with her mother; she cherished a sculpture of the wounded Amazon (her father's gift), which was standing in her mother's room.

⁸⁴ Ibid., *Живое о живом*, 196.

Глюка, или просто слово Орфей - десятисаженная щель в скале, серебро морской воды на скалах, смех турок при каждом удачном весловом заносе - такой же высокий, как всплеск...⁸⁵

In the same memoir Tsvetaeva tells us a story, in which Voloshin plays the role of a guide into the “poetic land” for another woman - poet Elisaveta Ivanovna Dmitrieva - Cherubina de Gabriak. Voloshin created the whole poetic world of Cherubina. Tsvetaeva writes that Max was “providential” in the spheres of soul and destiny (“в его истой сфере - женских и поэтовых душ и судеб”) for women poets’.⁸⁶ She acknowledges that Voloshin brought to life Cherubina- Dmitrieva by calling into being a poetic myth of Cherubina de Gabriak: “...он создал живую Черубину, миф самой Черубины. Не мистификация, а мифотворчество, и не псевдоним, а великий аноним народа, мифы творящего. Макс, Черубину создав, остался в тени, - из которой его ныне, за руку, вывожу на белый свет своей любви и благодарности - за Черубину, себя, всех тех, чьих имён не знаю - благодарности. А вот листочки, которыми Черубина перекладывала стихи, - маслина, тамариск, полынь - действительно волошинские, ибо были сорваны в Коктебеле”.⁸⁷

Again Max and Koktebel’ form (“ideate”) a creative poetic soil, on which it becomes possible for Elisaveta Dmitrieva’s poetic gift to grow and blossom:

В этой молодой школьной девушке, которая хромала, жил нескромный, нешкольный, жестокий дар, который не только не хромал, а, как Пегас, земли не знал. Жил внутри, один, сжирая и сжигая. Максимилиан Волошин этому дару дал

⁸⁵ Ibid., *Живое о живом*, 195.

⁸⁶ Ibid., *Живое о живом*, 173.

⁸⁷ Ibid., *Живое о живом*, 174.

землю, то есть поприще, этой безымянной - имя, этой обездоленной - судьбу. Как он это сделал? Прежде всего он понял, что школьная учительница такая-то и её стихи - кони, плащи, шпаги, - не совпадают и не совпадут никогда. Что боги, давшие ей её сущность, дали ей этой сущности обратное - внешность: лица и жизни. Что здесь, перед лицом его - всегда трагический, здесь же катастрофический союз души и тела. Не союз, а разрыв.⁸⁸

Voloshin's powerful act of "life-creation" – *жизнетворчество*, as Tsvetaeva presents it, overcame the unjust provisions of the "gods" and launched an "epoch of Cherubina":

"Где-то в Петербурге, через ров рода, богатства, католичества, девичества, гения, в неприступном, как крепость, но достоверном - стоит же где-то! - особняке живёт девушка. Эта девушка присылает стихи, ей отвечают цветами, эта девушка по воскресеньям поёт в костёле - её слушают. Увидеть её нельзя, но не увидеть её - умереть. И вот началась эпоха Черубины де Габриак."⁸⁹

Tsvetaeva stresses, that it was more than a successful pseudonym. In modern time we would call it a virtual identity and reality, which are conflated with the inner-self of a person. For Dmitrieva it was the guise which allowed her to find a powerful lyrical 'I', and conquer the unapproachable "Olympus" of the poetic world. I find it significant that Tsvetaeva refers to this poetic world as Apollonian, and more specifically, as focused and circled around a particular magazine: "будем брать "Аполлон" как единство, каковым он и был". I hear Tsvetaeva's irony and victorious excitement, when she describes *Apollon's* delusional obsession with the mysterious Cherubina. The Dionysian genius

⁸⁸ Ibid., *Живое о живом*, 169.

⁸⁹ Ibid., *Живое о живом*, 172.

(Voloshin) and a modest limping Nymph (Dmitrieva) tricked the self-conceited "Apollonians":

В редакцию "Аполлона" через несколько дней пришло другое письмо - опять со стихами, и так продолжали приходить, переложенные то листком маслины, то тамариска, а редакторы и сотрудники "Аполлона" - как начали, так и продолжали ходить как безумные, влюблённые в дар, в почерк, в имя - неизвестной, скрывшей лицо. [...] Влюбился весь "Аполлон" - имён не надо, ибо носители иных уже под землёй - будем брать "Аполлон" как единство, каковым он и был - перестал спать весь "Аполлон", стал жить от письма к письму весь "Аполлон", захотел увидеть весь "Аполлон".⁹⁰

I believe that Tsvetaeva's interpretation of the story of Cherubina de Gabriak elaborates the theme of a hostile and at times cruel and unforgiving Orphic/Apollonian poetic world. Describing the tragic finale of Cherubina, Tsvetaeva employs a metaphor of the sleepwalker, who was shattered into pieces after her dream was rudely interrupted:

Их было много, она - одна. Они хотели видеть, она, - скрыться. И вот - увидели, то есть выследили, то есть изобличили. Как лунатика - окликнули и окликом сбросили с башни ее собственного Черубининога замка - на мостовую прежнего быта, о которую разбилась вдребезги.⁹¹

An associative line connects the images of Cherubina with the ropewalker⁹² and Eurydice from Tsvetaeva's poems and prose.⁹³ It is a recurring tragic story of ascent and collapse,

⁹⁰ Ibid., *Живое о живом*, 172.

⁹¹ Ibid., *Живое о живом*, 172.

⁹² Also see appendix about Tsvetaev's and Nietzsche's metaphors of the tight-rope walker.

⁹³ See Appendix, sect. 19.

exaltation and pain, which comes from the world of Poetry, and particularly from its sphere, which Tsvetaeva defined as “the land of Orpheus”.

Guises of Tsvetaeva’s Lyrical ‘I’ in Relation to the Orphic Poetic World

Tsvetaeva’s memoir *Живое о живом* was written in 1932: there a forty-year-old woman, a mature poet/author is recollecting herself between the ages of nineteen and twenty-five, and describing events which happened decades ago. It reflects an understanding of the past formed through many years of existential and creative experience. People and situations are given in the temporal perspective, through the estrangement of Time. Naturally, it may not be equated with the perception, which Tsvetaeva had in 1912-1917. Her poetry of the late 1910s presents the best proximate source of her earlier insights. The theme of the *Land’s* hostility, for example, appears in *Мои службы* (Diary Prose – 1918-1919) and in the poem *Психея*. Tsvetaeva’s return to post-revolutionary Moscow came with the realization that her home-city had changed dramatically and tragically, and that the world of her youth was gone forever. In *Психея* (written at the same time as *Андрей Шенье*, in April 1918, she exclaims: “Не самозванка – я пришла домой, / И не служанка – мне не надо хлеба...”⁹⁴ In *Мои службы* she compares her visit to the Institute, to which she was “assigned to serve”, to a descent to Hades:

Коридоры пусты и чисты. Из дверей щелк машинок. Розовые стены, в окне колонны и снег. Мой розовый райский дворянский Институт! Покружив, набредаю на спуск в кухню: схождение Богородицы в ад или Орфея в Аид. Каменные, человеческой ногой протёртые плиты. Отлого, держаться не за что, ступени косят и

⁹⁴ See Appendix, sect. 20.

крутят, в одном месте летят стремглав. Ну и поработали же крепостные ноги! И подумать только, что в домашней самодельной обуви! Как зубами изгрызаны! Да, зуб, единственного зубастого старца: Хроноса — зуб!⁹⁵

Images of poetry – as land, poetic Land, as cradle, as home which sometimes feels hostile or spurious - appear in *Невестам мудрецов*, *Странноприимница...*, *Психея*, *Так плыли...* and other works. Overall, the second direct use of the word “Orpheus” we find in Tsvetaeva’s poetry only in 1921 in the collocation the “land of Orpheus”. This poem - *Странноприимница высоких души* - was written in July, 1921. It was published in *Собрание сочинений в семи томах* (1994-1995) as №9 and included in the cycle of poems *Георгий* dedicated to Sergei Efron.⁹⁶ Why it was included in this cycle? – It remains a question to me, as it is so different and seemingly semantically disconnected from the previous eight poems of the cycle. The lyrical ‘I’ in the poem characterizes the “land of Orpheus” and poses a rhetorical question: “When will I (Amazon) again step on your chest?” This “again” (“*опять*”) implies a return – a coming back after a parting. The chronological correlation of these poems' creation with the events of those days and months may shed some light on the mysteries of this poetical cycle. In the book of selected works *Ремесло* Tsvetaeva ended the cycle *George* (*Георгий*) with an unfinished poem and a note about a letter bringing the news that Sergei Efron was alive.⁹⁷

Ты, блудную снова

⁹⁵ *Мои службы*. - Марина Цветаева. *Собрание сочинений в семи томах*, Т. 4, 1994, 457.

⁹⁶ Марина Цветаева, *Собрание сочинений в семи томах*, Т. 2, 1994, 43.

⁹⁷ Efron was serving in the White Army.

Вознесший жену.⁹⁸

— Так слушай же!..

14 июля 1921

(Не dokonчено за письмом.)

Prior to receiving the news about her husband, approximately two weeks earlier, Tsvetaeva wrote one of her most tragic poems - *Тихонько рукой осторожной и тонкой* – №5 from the cycle *Разлука*, which ends with the words: “Ребёнок, за плащ ухватившийся... — В муке / Рождённый! — Когда-нибудь людям расскажешь, / Что не было равной — / В искусстве Разлуки!” (June 10, 1921) We shall account for the image of Amazon in this poem – one of the most important “guises” of Tsvetaeva’s lyrical ‘T’ since her youth (remember: “и амазонкой мчатся в бой” in *Молитва*, September 1909).⁹⁹ An Amazon can act as an inspired fighter or as a tragic heroine. A tragic encounter with this “guise” occurs in poem №5. In it also appears one of the rivers of Hades - Lethe – the river of oblivion and death. It separates child and mother – the Amazon, who is “obedient to the neighing of the winged” (“крылатый”), and like a shadow “rustles” along the “empty steps of the Lethe’s stairway”. Tsvetaeva will also use the metaphor of the stairway/staircase in the poem *Thus floated: head and lyre* (December 1st, 1921) – descending river-staircase: “Так, лестницею нисходящей / Речною — в колыбель зыбей.”¹⁰⁰ In the poem №5 from the cycle *Разлука* we read:

Тихонько

Рукой осторожной и тонкой

⁹⁸ The line - “блудную снова / Вознесший жену” – refers to Spiritual Verse or Apocryphal motif of saving Mother/Wife from the captivity in the Dragon’s lair.

⁹⁹ See Appendix, sect. 21.

¹⁰⁰ See Appendix, sect. 22.

Распутая путы:
Ручонки — и ржанью
Послушная, зашелестит амазонка
По звонким, пустым ступеням расставанья.
Топочет и ржёт
В осиянном пролёте
Крылатый. — В глаза — полыханье рассвета.
Ручонки, ручонки!
Напрасно зовёте:
Меж ними — струистая лестница Леты.¹⁰¹

Here “*крылатый*” can be associated with Pegasus (of the Poetic Land), but its nature is almost devilish, ravishing and dark. The Amazon is his obedient servant or shadow. This epithet reminds us of another “*крылатый*” – Death, from the poem *Он приблизился, крылатый...* (1912). Here the topography of the Poetic Land is Hades.

The Amazon reappears as a more lively type of fighter: perhaps Tsvetaeva’s hope of the return to the “Poetic Land of Life” coincided with the news about Sergey Efron.¹⁰² The first word of the poem - “*Странноприимница*” (or *странноприимица*) – combines strange/wanderer (*странный/странник*) and the one who “accepts strangers”:
“*странно*”, “*приимица странников*” - “*высоких души*”, *обитель*.

Странноприимница высоких душ,
.....

¹⁰¹ There is a saying: “кануть в Лету”.

¹⁰² Herein we shall mention that with the news about Efron came a brief period of hope and anticipation of the reunification for the family, together with thoughts and preparations to immigrate to Europe.

Тебя́ пою — пергаментная сушь
Высокодышащей земли Орфея.
Земля высокомерная! — Ступню́
Отталкивающая как ладонью,
Когда ж опять на грудь твою ступлю́
Заносчивой пятою амазоньей -
Сестра́ высокомерная! Шагов
Не помнящая.....
Земля, земля Героев и Богов,
Амфитеатр моего Восхода!

In *Странноприимница высоких душ* Tsvetaeva claims her right to poetic territory, which she defines as the land of her ascent: “Земля” - “Амфитеатр моего восхода”. She anticipates that moment when the “proud-spirited bare-foot heel” of the Amazon¹⁰³ will step again on this land - “Заносчивой пятою амазоньей”. She is well aware that this ground, the “earth of Orpheus”, is “высокомерная”, “отталкивающая”, “пергаменная”, “сушь”, “шагов не помнящая...” At first it feels “foreign” or alien for the warrior-like Amazon. She steps on this “land’s chest” – with the intent to conquer and to enter the “Amphitheater of her ascent”. At the same time, the Amazon-Tsvetaeva recognizes and “sings *Her*”, this Land (“Тебя́ пою”). This is the sphere of high poetry, and she calls *Her* “Sister”, “land of Heroes and Gods”, and “высоких душ”. The epithet “Шагов не помнящая” implies the Land’s idealized nature, aloof to matter, to material, to physicality and to the crudeness of reality. Even so, with the step of the Amazon’s heel, *She* will remember. The word combination “пергаменная сушь” - for Tsvetaeva –

¹⁰³ Here in Russian the Instrumental Case is used.

is associated both with parchments of the sages (incl. ‘philosophical’ poetry) and the dry earth of Koktebel’.¹⁰⁴ Even if the Land is haughty and supercilious, for Tsvetaeva *She* is still – a “Sister”. Thus the true opposition exists not between the Amazon-Tsvetaeva and this “Land”, but between the Amazon and the Land’s “Heroes” - poets, like Orpheus, of the Apollonian kind. As was noted, this poem was written in 1921. Many years later this definition of the “poetic land” as “сушь” emerges again in the poem *Разговор с Гением* (1928, June, Medon). In it the poet responds to the “Genius of Poetry” – “Пусто. Сухá.” – her voice dried out, she is empty: “Пропал, / (На толочно / Переводи!) / Как молоко —/ Звук из груди. / Пусто. Сухá”. The Genius requires her to sing and reminds that Orpheus was gutted, disemboweled and nevertheless he sang: “Распотрошён —/ Пел же — Орфей!” The Genius demands to sing about the impossibility of singing:

“Так и в гробу?”

— “И под доской”.

“Петь не могу!”

— “*Это* воспой!”

A comparison of these poems, written seven years apart, reveals a dramatic amplitude in the expression of the lyrical ‘T’: from potent anticipation of ascension to dryness and exhaustion (of the poet whose “nature” was – marine – “морская”)¹⁰⁵. This reference to Orpheus, many years after *Странноприимница высоких душ* and *Так плыли: голова и лира*, “after Russia”, in immigration, sounds very different. Here the dry, brutal and

¹⁰⁴ See: *Живое о живом*: “В Максе жила четвертая, всеми забываемая стихия - земли. Стихия континента: **сушь**”; “все **изречения мудрецов в пергаментных свитках**”; “Творчество Волошина - плотное, весомое, почти что творчество самой материи, с силами, не нисходящими свыше, а подаваемыми той - мало насквозь прогретой, - сожжённой, **сухой**, как кремь, землёй, по которой он так много ходил и под которой ныне лежит. ” (*Живое о живом*)

¹⁰⁵ See, for example, poem *Душа и имя*: “Но душу Бог мне иную дал: / Морская она, морская!” (1911-12). See Appendix, sect. 23.

violent “Genius of Poetry” ravishes the exhausted and desiccated poet. Also this poem establishes (for Tsvetaeva) the Genius’s authority even over the “archetypal Poet” Orpheus.

In November 1921 Tsvetaeva wrote *Так плыли: голова и лира*, which refers to the mythologeme of the head of Orpheus floating in the river. The mythologeme of the disembodied poet is used in it, as well as in *Разговор с Гением* (1928), but again, with a critically different feel. The verb “*распотрошён*” is more evocative of a brutally gutted animal at the butchery, than of a more “poetic” and ritualistic dismemberment – “sparagmos”.¹⁰⁶ Accordingly, these two poems create dissimilar, discrepant images of Orpheus and of the experience of poetry. The poem *Так плыли: голова и лира* and the mythologeme of dismemberment and the trope of the severed head will be discussed more thoroughly in the following chapter.¹⁰⁷ Though here, I would like to look at the text which shares the same tropes with these poems. It is a fragment from the *Letter to an Amazon* (*Письмо к амазонке*, 1932-34)¹⁰⁸, where Orpheus’s head is mentioned to identify a particular “territory” of the Poetic Land – the island of Lesbos – without naming this place directly:

Но что скажет, что говорит об этом природа, единственная карательница наших физических отступничеств. Природа говорит: нет. Запрещая сие в нас, она защищает самое себя, её. Бог запрещая в нас нечто, делает это из любви к нам, природа, запрещая в нас то же, делает это из любви к себе, из ненависти ко всему, что не она. Природа так же ненавидит монастырь, как и остров, к которому

¹⁰⁶ See: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sparagmos>

¹⁰⁷ See Appendix, sect. 24.

¹⁰⁸ “...я отвечаю амазонке, а не белому женскому призраку..., не той, что дала мне книгу, той, что её написала.” - М. Цветаева, *Автобиографическая проза*, «Письмо к Амазонке»

прибило голову Орфея. Она карает нас вырождением. Но в монастыре у нас есть Бог, чтобы просить о помощи, на Острове же — только море, чтобы утопиться.

=====

Этот Остров — земля, которой нет, земля, которую нельзя покинуть, земля, которую должно любить, потому что обречён. Место, откуда видно все и откуда нельзя — ничего.

Земля считанных шагов. Тупик.

Та Великая несчастливица, которая была великой поэтессой, как нельзя лучше выбрала место своего рождения.¹⁰⁹

This text continues the theme of the Amazon and is connected to the poetic land of Orpheus, though here this land is not an Amphitheatre of ascent, but an island of isolation, a lock-up (“*Тупик*”), surrounded by the sea in which one can only drown oneself. Tsvetaeva worked on this "letter" for two years, she wrote it in French, addressed it to Natalie Barni. In result, she created a monolog, contemplating her own fate and remembering Sophie Parnok and Sonia Holliday, and Sappho.

¹⁰⁹ М. Цветаева, *Автобиографическая проза*, «Письмо к Амазонке» Перевод с французского Ю. Клюкина. 1994, Т. 5, 491.

CHAPTER III
ORPHIC TROPES AND ORPHIC FIGURES
The Trope of the Severed Head

The poem *Так плыли: голова и лира* uses the mythologeme of Orpheus's posthumous existence. The ancient legend and Ovid's *Metamorphoses* reveal that the poet's head retained its prophetic powers even after the dismemberment of the poet's body. According to the myth Orpheus's head and lyre floated to Lesbos, the land of great poets. The lyre was placed in Apollo's temple, and later turned by the gods into a constellation.

A deep and persuasive analysis of this poem can be found in Olga Hasty's book.¹¹⁰ The very beginning of this poem¹¹¹ – “так плыли” - sounds, actually, like an ending of a preceding story, because “так” calls for some explanation – “А как – так?” – “And how – so?” We can almost imagine a story teller, who finally approached the conclusion of her very long and dramatic narration. That is why without such a preamble (“*так вот*” or “*now then*”) the very first line in this poem stuns and bemuses the reader.

Так плыли: голова и лира,
Вниз, в отступающую даль.
И лира уверяла: мира!
А губы повторяли: жаль!
Крово-серебряный, серебро-
Кровавый след двойной лия,

¹¹⁰ O. Hasty, 19-25.

¹¹¹ In *Так плыли: голова и лира* colon - “:” - as always for Tsvetaeva, every punctuation sign - plays an important semantic role. After the colon “:” (and by its use) *голова и лира* are put in a position of equal, and the colon emphasizes it.

Вдоль обмирающего Гебра -
Брат нежный мой, сестра моя!
Порой, в тоске неутолимой,
Ход замедлялся головы.
Но лира уверяла: мимо!
А губы ей вослед: увы!
Вдаль - зыблящимся изголовьем
Сдвигаемые как венцом -
Не лира ль истекает кровью?
Не волосы ли — серебром?
Так, лестницею нисходящей
Речною — в колыбель зыбей.
Так, к острову тому, где слаще
Чем где-либо — лжёт соловей...
Где осиянные останки?
Волна солёная — ответь!
Простоволосой лесбиянки,
Быть может, вытянула сеть?

December 1st, 1921

Nasty writes: “Tsvetaeva [...] focuses her attention [...] on the process of dying, which is here also the process of the coming-into-being of the individual poem within the broad lyrical current of the Hebrus. [...] *Thus floated: Head and Lyre* centers on the tragic destiny of the poet and the connection of the creation of the song to death. The difficulty

of the poet's intermediary situation is underscored as he is ever torn between the mortal and the eternal, between life and death, between his human desires and the poetic imperative."¹¹² The effect of the process is achieved by the use of the imperfective verbs and participles: *плыли, уверяла, повторяли, лия, ход замедлялся, обмирающего, зыблящимся, сдвигаемые, истекает, нисходящей, лжёт*. Only two verbs create a striking dissonance by using imperative and perfect tense: *ответь!* and *вытянула*.

In *Thus floated: Head and Lyre* the essence of poetry is not just in the *head*. Tsvetaeva here continues the polemic with Orphic poets, which she began in her early poetry (as we discussed above). The head and lyre are inseparable, like yin - yang, brother and sister. It signifies for Poetry the fusion of the Apollonian and Dionysian principles, blood and silver, "the Wise" and "the Bride" - under one crown (*венец*). Just as in the Old Testament, God before all His creations incarnated Sophia, to be the joy and "psyche" for the Logos, co-creator and co-admirer of the Process of Creation, thus the head now has the lyre. In the poem the head and lyre argue, they do feel differently, but nevertheless they are intertwined for eternity: "Крово-серебряный, серебро- / Кровавый след двойной лия", "Вдаль - зыблящимся изголовьем / Сдвигаемые как венцом". They inherit each other's abilities and characteristics – "Не лира ль истекает кровью? / Не волосы ли — серебром?" They are returning to the "cradle" of poetry – "колыбель зыбей. / Так, к острову тому, где слаще / Чем где-либо — лжёт соловей..." This Land does have the sweetest lying nightingale - deceptive illusions, and there dwells the "bareheaded lesbian", whose "net" is capable of pulling out (inheriting) the "radiating relics". Somehow, she is the poet of different qualities, then the ones represented by Orpheus and the Orphic poets, but she is of equal strength and potency. In

¹¹² O. Nasty, 25.

my opinion, this poem assumes a culminating position in the line of Tsvetaeva's early works, associated with Orpheus and written before 1922.

Having said that, I have to admit that to me the overall message of this poem reveals itself in a complex and controversial way only through comparing and contrasting it with *Like One Somnolent, Intoxicated*. I came to believe that despite the superficially "homonymous" elements, present in both poems (*Like One Somnolent, Intoxicated* and *Thus Floated: Head and Lyre*), they represent two separately developing thematic lines.

We will look at the different roles which the trope of the severed head plays in Tsvetaeva's verse, how it emerges, what are its possible sources for Tsvetaeva, and how it helps us to understand the complex portrait of Alexander Blok, created in the cycle *Poems to Blok*.

The recurrent conclusions of many scholars at first seemed convincing to me. In nearly all the research, which I have read on Tsvetaeva, including that of Olga Hasty, Irina Shevelenko, and Viktoriya Shveytser, the authors, comparing these two poems, associate both of them with Alexander Blok and Orpheus, based upon the "coincidence of theme and overlapping imagery", the trope of the severed head floating in the river, the epithet "silver" - "*серебряный*", and the close proximity of their creation. This led them to conclude that both poems could have been included in Tsvetaeva's cycle of *Poems to Blok*. For example, Victoria Shveytser writes: "Образный строй "Орфей"* и "Стихов к Блоку" идентичен. "Орфей"¹¹³ вполне мог быть включён в блоковский цикл, так естественно вплетается он в венок памяти Поэта."¹¹⁴ Similarly, Irina Shevelenko

¹¹³ * This poem remained untitled until 1940. Tsvetaeva named it "Орфей" (for the seeming simplicity - for the diverse potential readers) when she was trying to publish a book of selected poetry in the Soviet Russia.

¹¹⁴ Викториа Швейцер, *Быт и бытие Марины Цветаевой*. Москва, СП: Интерпринт, 1992, 238.

concludes: “В стихотворении “Так плыли: голова и лира...”, связанном со смертью Александра Блока, рассказывалось об авторском видении того конфликта, который сопутствует земному бытию поэта”.¹¹⁵ Olga P. Hasty wrote about *Так плыли: голова и лира* (*Thus Floated: Head and Lyre*): “Although this lyric was not included in *Poems to Blok*, the alignment of Blok with Orpheus endures in the coincidence of theme and overlapping imagery.”¹¹⁶

Nevertheless, the question remained for me: why then was *Thus Floated: Head and Lyre* excluded from this cycle (or a priori not included by Tsvetaeva)? A side-by-side close-reading of the texts of both poems reveals emotional and semantic differences despite superficial similarities. In Table 1 (see the Appendix) I give a literal translation of these poems. The epithet “обмирающего Гебра” I interpret differently than Olga Hasty.¹¹⁷ She translates it as “horror-struck”, which correlates with her overall tragic perception of this poem, which is filled for her with expressions of “inconsolable longing”, “inescapable pain”, “profound regret”, and “tragic light”.¹¹⁸

Like One Somnolent, Intoxicated and Thus Floated: Head and Lyre

I believe that superficially “homonymous” elements, present in both poems, create a quite different feeling and represent two separately developing thematic lines in Tsvetaeva’s Orphic corpus. The poem *Thus Floated: Head and Lyre* continues a theme of humorous or ironic reflections about contemporary poetry and poets, and her own

¹¹⁵ Ирина Шевеленко, *Литературный путь Цветаевой*, 188-189.

¹¹⁶ O. Hasty. *Tsvetaeva’s Orphic Journeys in the Worlds of the Word*, 20.

¹¹⁷ See Appendix, sect. 47.

¹¹⁸ *Ibid.*, 9-23.

position vis-a-vis them, and her claims to the Poetic Land. It is not a poetic retelling of the Orpheus's story; it is not about his particular head and the lyre from the myth. *Как сонный, как пьяный* (*Like One Somnolent, Intoxicated*) is not about Orpheus either. It inseparably belongs to the complex psychological and mythical portrait of Blok, developed in all seventeen poems of the cycle. It could be properly interpreted only within the cycle, which reflects Tsvetaeva's understanding of Blok's role, poetry, life and love-tragedy. The first most striking difference between the two poems is their treatment of Time. *Like One Somnolent, Intoxicated* is a snapshot – an imprint - of the memory of seeing Blok at his poetry reading; it is a shocking, tragic image. The other poem creates a flowing prolonged contemplative narration, filled both with humor and sadness, the floating rhythm of a “story in continuity”: this conversation began long ago, it is “moving” from “far before” (“Так плыли...” – so, once upon a time, there were floating...) and into the “far beyond” (вдаль, в колыбель зыбей...) of the “canvas” of the poem. In one of her letters Tsvetaeva ironically wrote that she often was “a tragic nanny” for all those many poets who didn't even suspect that she herself was a Poet.¹¹⁹ That is what I hear in the discrepant conversation of the head and lyre. The lyre is like a nanny, calming and reassuring – “let it go, pass it by, go forward – to peace”. The rhetorical question points to the lyre¹²⁰ as bleeding, and the head as senescent and losing silver (grey) hair: “не лира ль истекает кровью? Не волосы ли — серебром”. The image of pouring blood is not repulsive or horrid. Beautifully intertwined with silver, it is

¹¹⁹ “Я была НЯНЬКОЙ при поэтах – совсем не поэтом – и не Музой! – молодой (иногда трагической!) нянькой. – Вот. – С поэтами я всегда забывала, что я – поэт. А они, можно сказать – и не подозревали.” - (*Неизданное. Сводные Тетради*, с.118) See Appendix, sect. 25.

¹²⁰ See more about the trope of the bleeding Lyre.

aestheticized. We can visualize this image as a vignette in a Symbolists' or Silver Age style of the *Мирискусники*, for example. The head is yearning for the physical world (“мир”), while the lyre is longing for peace (“мир” - or покой):¹²¹ “И лира уверяла: мира! / А губы повторяли: жаль!” Tsvetaeva’s sympathetic smile shines through this (Ah-Asas!) “увы!”: “Но лира уверяла: мимо! / А губы ей вослед: увы!” The authors lyrical ‘I’ addresses the head and lyre as “my tender brother, my sister”: “Брат нежный мой, сестра моя!”¹²² The final phrase of this poem sounds slightly sad and ironic: “Where are the shiny/radiant remains?” (“Где осиянные останки? / Волна солёная — ответь!”) These lines, I believe, hint at the remains of the disappearing culture of the Silver Age, and gone with it are the tender “brothers and sisters – poets.” Expressions like the “sweetly lying (deceitful) nightingale”, “лия” (from “изливать” душу – disbosom one’s soul) and “в тоске неуголимой”, “alas and pity” about leaving the material world, are not congruous with the pathos, tragic message, and candid stylistics of the poem from the cycle to Blok. The “head and lyre” poem is accordant, for example, with the irony of the poems discussed above, namely *To the Brides of the Wise* (*Невестам Мудрецов*, 1910), where “they find repose in Heraclitus” and “Orpheus’s shadow lightens their gaze” (“Они покой находятъ въ Гераклитѣ, / Орфея тѣнь имъ зажигаетъ взоръ...”), and with *Странноприимница высоких души* (*Asylum for the ‘higher souls’ – parchment dryness of “high-breathing Land of Orpheus”, Heroes and Gods*, 1921). On this Land, in time, the mature poet Amazon-Tsvetaeva will roughly and proudly step with her “proud-spirited foot-hill”. Analogically, in the “head and lyre”

¹²¹ See: O. Nasty, *Tsvetaeva’s Orphic Journeys in the Worlds of the Word*, 22.

¹²² Compare: “...нежно и насмешливо люблю...” – Цветаева, Т.6, 737.

poem images of the Sea-wave - Marina's nature and force¹²³ in Tsvetaeva's self-mythology, and the net of the "straight-haired" woman-poetess from Lesbos, the legendary island of Poetry and the Poets, signify Tsvetaeva's claim of succession and legacy. Thus in Tsvetaeva's work her complicated relations with the hostile poetic "land of Orpheus" develop into an important theme. As we saw above in the quoted fragment from the *Letter to Amazon*, Tsvetaeva brought together again in 1932-34 the tropes of Orpheus's head, the island of Lesbos, the river and sea, but with a different sentiment and a tragic frame of mind.

Как сонный, как пьяный (*Like One Somnolent, Intoxicated*), the sixteenth poem to Blok, has a portentous, ominous, tragic tone. It is saturated with pain and regret, reproach and self-imputation without a drop of irony or sarcasm. The relationship between the author's lyrical 'I' and the poem's hero – the Poet – are tense. There is a moment of recognition, convergence of two distant, separate entities, the Moment of Truth – "Vis-à-Vis", "на ТЫ" – "Не ты ли...?" It is a verbal snapshot, an imprint, and simultaneously a revelation about the Poet's eternal nature. This Poet carries within himself an ancient Past; he is the one who already stepped into the realm of death and Hades. The head floating in the river in this poem is referenced as a symbol of a spiritual initiation, which he already withstood. However, he is no longer *that* Orpheus from an ancient legend, he is so much more for Tsvetaeva; he is the one, who lived and suffered in torn-apart and tortured Russia, he is *Hers*, Russia's, Poet and new martyr. His head is almost a skull, stripped of all that is earthly and physical; he is a pure spirit. In *Как сонный, как пьяный* Tsvetaeva uses two Orphic mythologemes with a precise aim and purpose. She sees in Blok two stigmas: of death, and of the failure to bring *Her* from

¹²³ See Tsvetaeva's poem *Кто создан из камня, кто создан из глины*, May 23, 1920.

Hades. This mysterious feminine image in Tsvetaeva's poem is more than a reference to the legendary Eurydice. It could be understood on several levels, personal for Tsvetaeva and personal for Blok. A thought of her non-meeting with Blok was painful for Tsvetaeva. She remained a "shadow" (*тень*) for him. Tsvetaeva's message, that for Blok her poetry was like "шелест" (rustle, whisper), I feel in the lines: "Не ты ли / Её шелестящей хламиды / Не вынес — / Обратным ущельем Аида?" Tsvetaeva shared her memory of standing in the crowd very close to Blok and not stretching her hand with poems to him: "Я в жизни — волей стиха — пропустила большую встречу с Блоком... И была же секунда... когда я стояла с ним рядом, в толпе,¹²⁴ плечо с плечом... глядела на впалый висок, на чуть рыжеватые, такие некрасивые (стриженный, больной) — бедные волосы... Стихи в кармане — руку протянуть — но дрогнула. Передала через Алю,¹²⁵ без адреса, накануне его отъезда".¹²⁶ Sending her poems to Blok not in person, she entrusted her little daughter with a difficult mission: Ariadna had to be her 'clue-thread' in the 'Labyrinth'.¹²⁷ Thus we can say, that in a way Tsvetaeva did "stretch her hand towards Blok". At that time, in 1920, she did not feel that it was in her power, but in Blok's: it was for him - to respond and bring her out of the shadow into his light. With this poem, years later, after Blok's death, and across the time and death - she returns to that moment of their non-meeting and directly addresses him: "Не ты ли..?" In one of her later letters to Pasternak she shared her conviction: "If

¹²⁴ Tsvetaeva saw Blok only twice during his poetry evenings in Moscow in 1920, on May 9 at the Polytechnic Museum and the 14 in the Palace of Arts. To the second evening she came with Alya, who recorded her impressions in her diary.

¹²⁵ See Appendix, sect. 26.

¹²⁶ Из письма Цветаевой Пастернаку в феврале 1923 года. Том 6, 236.

¹²⁷ There is a record that Tsvetaeva earlier sent her poems to Blok through a mutual friend Vera Zviagintseva (Вера Звягинцева). – See V. Shveytser, 235.

we (Blok and I) had met – he wouldn't have died” – “he could've lived”.¹²⁸ This functions as a reproach not to herself, not to Blok, but to fate itself.

These lines could also be understood in relation to Blok's tragic relationship with his wife Liubov' Mendeleeva. Tsvetaeva's lines reference Blok's poem, which was indirectly addressed to his wife: “Я крепко сплю, мне снится плащ твой синий, / В котором ты в сырую ночь ушла...”¹²⁹ – “I deeply sleep and dream of your blue mantel, in which you departed into the damp night...”). Oversimplifying the complex story of Blok's relations with his wife, we can interpret the line “Не эта ль, / Серебряным звоном полна, / Вдоль сонного Гебра / Плыла голова?” – as a reference to the ‘love triangle’ of Blok, Bely, and Liubov' Mendeleeva, in which Blok, inspired, or ‘blinded’, by ‘silver’-symbolist discourse (“серебряный звон”), failed to preserve and protect his marriage with the woman he loved. Blok had not recognized Bely's betrayal, and conducted his private life in such fashion as to entertain the whole “сонный, обмирающий Гебр” of Petersburg bohemia. Perhaps Tsvetaeva explains such an alignment of events as his “failure to bring *her* back” - *не вынес из Аида...* Lines from Blok's and Tsvetaeva's poems reference the mysterious “*She*”, the Feminine and her attributes: *шелестящая хламида, синий плащ, ушла, канула в ночь*.

The same *blue mantel* (“плащ твой синий, / В котором ты в сырую ночь ушла ...” – A. Blok) appears in Tsvetaeva's ninth poem of the cycle to Blok (1920), where we encounter lines: “Откуда-то из древних утр туманных —/ Как нас любил, слепых и безымянных,/ За синий плащ, за вероломства — грех.../ И как нежнее всех — ту, глубже всех / В ночь канувшую — на дела лихие! / И как не разлюбил тебя,

¹²⁸ See: Том 6, 236. Пастернаку Б. Л. 11-ое февраля 1923 г., Мокропсы

¹²⁹ А. Blok, поем *О доблестях, о подвигах, о славе...*

Россия.” On a broader level, this mysterious feminine image, whom he failed to lead out of Hades, could also be interpreted (following the symbolism of Blok’s *О доблестях, о подвигах, о славе...*) as the Beautiful Lady, the Eternal Feminine, Sophia, Russia. If the *She*, alluded to in the poem, is Russia, then we may recognize in these lines an implication of the Poet’s failure to protect Russia from the hell of the war, which both poets recognized and emotionally shared. The only verbs in the poem *Как сонный, как пьяный* are perfective “не вынес” and imperfective “плыла”, which has a perfective meaning. They achieve an impression of the fatal irreversibility of the events. Together with the powerful similes they create the imprinted image in Tsvetaeva’s memory of Blok not long before his death. She will refer to “Каторжное клеймо поэта” (the stigma of the Poet), in her letter to Pasternak.¹³⁰

Bringing together the immediate and the timeless, the present and ancient past, Tsvetaeva echoes Blok’s own concept of the Poet. Here there is an eternal cycle of death and reincarnation – advent – martyrdom – death – rebirth - as of the Poet-Hero in Blok’s *Возмездие (Retribution)*.

Возмездие. Пролог (1910 -)

Но песня - песнью всё пребудет,
В толпе всё кто-нибудь поёт.
Вот - голову его на блюде
Царю плясунья подаёт;
Там - он на эшафоте чёрном
Слагает голову свою;
Здесь - именем клеймят позорным
Его стихи... И я пою...

¹³⁰ Пастернаку Б. Л., Мокропсы, 10-го нового февраля 1923 г.

The whole cycle of Tsvetaeva's *Poems to Blok* draws on imagery from Blok's own poetry and tragedy.¹³¹

The Trope of the Severed Head

The trope of the Poet's severed head, as far as I know, appears in Tsvetaeva's verse for the first time in the poem *Как сонный, как пьяный*, in this cycle *Poems to Blok*. How it emerges, what are its possible sources for Tsvetaeva? The seemingly obvious source, i.e. the ancient myth itself, may not be very satisfactory, because this trope as an independent agent - "действующая сила" - is very rare in (Russian) poetry, despite the tremendous popularity of Orpheus. The first example of the "talking head", which comes to mind, would be from a completely different source, from Alexander Pushkin's *Ruslan and Ludmila*.¹³² In later literature the severed head appears, for example, in Khodasevich's poem *Берлинское*:¹³³ "И там, скользя в ночную гнилость, / На толще чуждого стекла / В вагонных окнах отразилась / Поверхность моего стола,— / И, проникая в жизнь чужую, / Вдруг с отвращеньем узнаю / Отрубленную, неживую, / Ночную голову мою." (Berlin, September 1922), or in Bulgakov's novel *Мастер и Маргарита*.¹³⁴ Khodasevich's poem rhythmically and stylistically corresponds with

¹³¹ See Appendix, sect. 27.

¹³² The "talking head" in Alexander Pushkin's *Ruslan and Ludmila*: "Найду ли краски и слова? / Пред ним живая голова. / Огромны очи сном объаты;" "Руслану предстоит она / Громадой грозной и туманной. / В недоуменье хочет он / Таинственный разрушить сон." - А. Пушкин, *Руслан и Людмила. Песнь третья*.

However, we may see a strange parallel in the process of "succession" (or possessing a magical gift): the knight Ruslan accepts the magic sword from the head, as in *Thus Floated: Head and Lyre* a poetess from Lesbos receives from the Head - the Lyre, caught in her net.

¹³³ See Appendix, sect. 28.

¹³⁴ "Прихрамывая, Воланд остановился возле своего возвышения, и сейчас же Азazelло оказался перед ним с блюдом в руках, и на этом блюде Маргарита увидела отрезанную голову человека с

Blok's poem "Venice" (2). Why does the trope of the head appears in Tsvetaeva's penultimate poem about Blok? *Как сонный, как пьяный* is ultimately a description of the poet's head!

We shall discuss several possible reasons, including Tsvetaeva's fixation on the motif of martyrdom and death through beheading, a head on a scaffold, and Blok's paradoxical self-representation as the severed head of John the Baptist (the beheaded prophet and martyr) in the poem *Venice (Венеция, 1909)* and the poem *Retribution (Возмездие)*. We will examine how Tsvetaeva develops her associations in several poems of the cycle to Blok. I believe that she includes not only the severed head, but another attribute from the Russian iconography of *Ioann Predtecha*, depicted as the "Angel of the desert" (*Ангел Пустыни*) with wings.¹³⁵ In the cycle Blok several times appears as angel with broken wings.

The image of the scaffold and a beheading emerges in Tsvetaeva's early 1914 poem *Я с вызовом ношу его кольцо*, dedicated to her husband Sergei Efron. There Tsvetaeva created the mythic and epic image of a Hero and Poet, whose destiny is the "path to a scaffold in fatal times": "Такие - в роковые времена - / Слагают стансы и идут на плаху." (Коктебель, 1914) The ordained martyrdom appears in Tsvetaeva's poem *André Chénier*¹³⁶, which treats the poet-martyr of the French Revolution beheaded in 1794; and with him Tsvetaeva associates herself during the time of the revolution and

выбитыми передними зубами. [...] и тогда веки убитого приподнялись, и на мёртвом лице Маргарита, содрогнувшись, увидела живые, полные мысли и страдания глаза. – Все сбылось, не правда ли? [...] Вы всегда были горячим проповедником той теории, что по отрезании головы жизнь в человеке прекращается, он превращается в золу и уходит в небытие..." – *Master and Margarita*"

¹³⁵ See image in Appendix, sect. 29.

¹³⁶ As was brought to my attention by Professor Katya Hokanson, Tsvetaeva's poem could have been inspired by A. Pushkin's poem "АНДРЕЙ ШЕНЬЕ"; even the theme of the scaffold ("С кровавой плахи") appears in Pushkin's poem. See Appendix, sect. 30.

civil war: “Андрей Шенье взошёл на эшафот, / А я живу — и это страшный грех.”,
 “Руки роняют тетрадь, / Щупают тонкую шею. / Утро крадётся как тать. / Я
 дописать не успею.” (April 17th, 1918) She shares a premonition of death and imagines
 her own neck on a scaffold. The trope of the severed poet’s head appears in this text
 latently; the use of the verb “крадётся” (“Утро крадётся как тать”) recalls Blok’s lines
 from the second “*Venice*” poem: “призрака скользящий шаг”, “Таясь, проходит
 Саломея / С моей кровавой головой.” (ВЕНЕЦИЯ - “Венец и Я”) These themes, of
 course, coalesce in *Retribution (Возмездие. Пролог)*.

А.Блок. *Венеция* (2), 1909:

В тени дворцовой галереи,

Чуть озарённая луной,

Таясь, проходит Саломея

С моей кровавой головой.

Всё спит - дворцы, каналы, люди,

Лишь призрака скользящий шаг,

Лишь голова на чёрном блюде

Глядит с тоской в окрестный мрак.

А.Блок. *Возмездие, Пролог* (1910 -):

Но песня - песнью всё пребудет,

В толпе всё кто-нибудь поёт.

Вот - голову его на блюде

Царю плясунья подаёт;

Там - он на эшафоте чёрном

Слагает голову свою;

Здесь - именем клеймят позорным

Его стихи... И я пою...

Blok’s lines express the universal purpose of poets and poetry: as long as Poetry-
 Song - *Песня* – lasts, everything will continue to exist - “песнью всё пребудет”. The
 mission of every poet is to keep the Song (poetry, consciousness, culture) alive and fulfill
 his/her tragic destiny, and after the poet’s death the next poet will pick up this mission
 and carry on the Song.

Salome – Venice – John the Baptist

In two of Tsvetaeva's poems, written four years before *Как сонный, как пьяный*, and dated August 22, 1917, we find associations with the imagery of Blok's "Venice" (2), i.e. in *С головою на блестящем блюде* and *Собрались, льстецы и щёголи*. The first phrase of the first poem immediately recalls the well-known iconography of Salome with the severed head of the prophet Saint John the Baptist on the silver tray. Both poems are united not only by the date of creation, but by a common theme as well: "Целый город, сошедший с ума!"; "А над городом — мёртвою глыбой — / Сладострастье, вечерний звон."; "Собрались, льстецы и щёголи, / Мы не страсти праздник праздновать. / Страсть-то с голоду, да с холоду, — / Распашная, безобразная. // Окаянствует и пьянствует, / Рвёт Писание на части... / — Ах, гондолой венецьянскою / Подплывает сладострастье!" The City is submerged into an apocalyptic orgy of lust, fervor, and sensuality - *сладострастье*. The poet creates a composite "eternal" image of the Sin-city, with references to Moscow (in 1917), Venice and Sodom. Tsvetaeva uses a similar device (as in Blok's second *Venice* poem). The poet identifies with the lyrical 'I', and feels estranged from her own body similar to the hero of Blok's poem "Venice". In Tsvetaeva's poem the lyrical 'I' recognizes herself in the figure standing with the silver tray: "Кто-то вышел. / Не я ли сама?" The lyrical 'I' associates herself with Salome, the biblical "innocent whore" (*блудница*), who became an unwitting murderer of the holy prophet. She is frozen in horror as she comprehends the coming catastrophe, while the city is feasting in madness/insanity. The poet intimately feels this dead city's chest on her own chest. The second stanza describes *His* glaze eyes ("глаза стекленеют"), and we can understand that the City *Himself* is this

headless corpse, hanging on the poet's chest. Tsvetaeva often used the words *звон*, *звенеть* (for example, *серебряный звон*). In this poem rising above the horizon is not the ringing of the bells, but the “deadly clod” of *сладострастье*, which is also described in the second poem as the approaching “Venetian gondola”: “Гондолой венецьянскою / Подплывает сладострастье!” The city's “Feast in the Time of Plague” in the second poem is depicted as a grotty (*безобразная*) orgy: “Страсть-то с голоду, да с холоду, — / Распашная, безобразная. / Окаянствует и пьянствует, / Рвёт Писание на части...”

С головою на блещущем блюде
Кто-то вышел. Не я ли сама?
На груди у меня - мёртвой грудью -
Целый город, сошедший с ума!
А глаза у него - как у рыбы:
Стекленеют, глядят в небосклон,
А над городом - мёртвою глыбой -
Сладострастье, вечерний звон.

Собрались, льстецы и щёголи,
Мы не страсти праздник праздновать.
Страсть-то с голоду, да с холоду, -
Распашная, безобразная.

Окаянствует и пьянствует,

Рвёт Писание на части...

- Ах, гондолой венецьянскою

Подплывает сладострастье!

Роза опытных садовников

За оградой церковною,

Райское вино любовников -

Сладострастье, роза кровная!

Лейся, влага вдохновенная,

Вожденное токайское —

За <нетленное> - блаженное

Сладострастье, роскошь райскую!

August 22nd, 1917

These poems, in my opinion, establish an important link between Tsvetaeva's and Blok's poetics, and reflect the influence of Blok's imagery on early Tsvetaeva. Likewise both poems (Blok's and later Tsvetaeva's) employ the trope of the severed head in association with John the Baptist and the Poet. We can see in the poem, discussed above, the metaphor of the Poet actually holding the head of the Prophet. It is possible that Tsvetaeva also developed another personal association (*предтеча* – *последователь/апостол*) and had two Biblical figures in mind. John the Baptist's epithet "precursor" (*Иоанн Предтеча*) in association with Blok signified for her a spiritual precursor. Tsvetaeva considered another Biblical figure - John the Apostle, the

disciple/apostle (*Иоанн Богослов*) - Tsvetaeva considered her patron.¹³⁷ It was significant for Tsvetaeva that her birthday coincided with the celebration of the name-day of *Иоанн Богослов* - John the Apostle.¹³⁸

We shall return to the fixation on the head. A significant recurring detail in the cycle to Blok is the poet's temples. In the first poem (April 15th, 1916) of the cycle a trigger "shoots" the poet's name into our temple (it explodes in our brains): "И назовёт его нам в висок / Звонко щёлкающий курок." In the ninth poem (May 9th, 1920): "И вдоль виска — потерянным перстом / Всё водит, водит...". In the fifteenth (November 22nd, 1921): "Огромную впалость / Висков твоих — вижу опять. / Таковую усталость — / Её и трубой не поднять!"¹³⁹ The temples reappear in the sixteenth poem *Как сонный, как пьяный* – "Височные ямы: / Бессонная совесть."

From the second *Venice* poem Tsvetaeva adopts the Poet's state of a trance ("Как сонный, как пьяный") and the sense of a split self or schism. There Blok described himself as young, sick and prostrate in a *laguna*, and at the same time his own bleeding head looks with anguish into the obscured surroundings, while being carried away into the unknown: "Я в эту ночь - больной и юный - / Простёрт у львиного столба.", "Чуть озарённая луной, / Таясь, проходит Саломея / С моей кровавой головой.", "Лишь призрака скользящий шаг, / Лишь голова на чёрном блюде / Глядит с тоской в окрестный мрак." He is estranged from his own body, and the self. It is interesting that the title in Russian is homonymic with the phrase "Венец и Я", as if to suggest "my crown and I". "Венец" in such phrase signifies the poet's fate, "crown of thorns", "my

¹³⁷ See Appendix, sect. 31.

¹³⁸ Celebration of the name-day of *Иоанн Богослов* - John the Apostle.

¹³⁹ The tube of Apocalypse.

gift – my cross”. The image of *Венец* will appear in Tsvetaeva’s poems as well. For example, in the fifteenth poem from the cycle to Blok she writes about the poet’s “crown of thorns” instead of the laurel wreath: “Не лавром, а тёрном — / Чепца острозубая тень.”

Traditionally, in texts and visual iconography severed heads of Orpheus and John the Baptist were different tropes, from different myths/fables. In the well-known play *Salome* (1891) by Oscar Wilde, for example, the head of the prophet is the silent, lifeless object of Salome’s passion. In Blok’s “*Venice*” the prophet-poet’s head is conscious and beholds the unknown, and stares into the surrounding darkness. Similarly, in Tsvetaeva’s poem *С головою на блестящем блюде* we encounter: “глаза [...] глядят в небосклон”. Thus, in his poem Blok not only combines two different images/iconographies into one trope, but he also gives it an agency of its own. Tsvetaeva’s poetry absorbs this homology of different tropes (the “silent head” of John the Baptist and the “talking head” of Orpheus) as a matter of course. The association of the poet with the prophet is common in Russian poetics in general, and dates back at least to the times of Pushkin.

Multiple references in the research literature point to the influence of Western literary and visual arts on Russian art, and trace the origin of the trope of the severed head in popular iconography of Orpheus’s head in the works of Symbolist painters¹⁴⁰ like Gustave Moreau or Odilon Redon, whom Voloshin, for example, knew personally. Nevertheless, we should not underestimate the native element for Blok and Tsvetaeva, and in particular the representation of John the Baptist in Russian icons. In the iconography, which was known in Russian art since at least the fourteenth century, there

¹⁴⁰ See, for example: Dorothy M. Kosinski, *Orpheus in Nineteenth-Century Symbolism*. Michigan: University of Iowa Research Press, Ann Arbor, 1989.

exists a combination of the severed head and the full body representation of the prophet within one composition. In Russian St. John the Baptist is known as *Предтеча*, which means the harbinger or precursor. Through the iconography, he is associated with the highly esteemed images of (“блаженный” and “юродивый”) Holy Fools – the truth-speakers and prophets - and therefore to a rich Russian literary tradition of this image. *Ioann Predtecha* (John the Baptist) is often depicted with wings like an angel (*Ангел Пустыни*), and with the script, symbol of a prophet. As was discussed earlier, those attributes appear in Tsvetaeva’s cycle *Poems to Blok*, which was her “icon painting in verse”: “Восковому святому лику / Только издали поклонюсь” (third poem), “Плачьте о мёртвом ангеле! [...] Крылья его поломаны!” (sixth poem), “Вещие вьюги кружили вдоль жил, / Плечи сутулые гнулись от крыл” (twelfth poem), “Лишь одно ещё в нём жило: / Переломленное крыло” (fourteenth poem). The analysis, presented in this chapter, intends to support my arguing against the notion, that Tsvetaeva associated her most beloved poet Alexander Blok with Orpheus-Christos, based on her use of tropes from the Orphic myth and references to ecclesiastical texts and metaphors. The comparative symbolism of Orpheus and Christ was widely explored in the philosophical works of Russian Modernists¹⁴¹, including publications of *Мусагет*, mentioned earlier in this thesis. As was also discussed previously, Tsvetaeva, in my opinion, stood in opposition to the Orphic/Apollonian poetics and philosophizing of her contemporaries. A close reading of her cycle to Blok, I believe, allows us to see a prefiguration of her metaphors in Blok’s own lyrics and in the symbolism of the revered prophet John the Baptist - the Precursor and “Божий праведник”, as she called Blok in

¹⁴¹ See, for example, Vyacheslav Ivanov, “*Orpheus*”, etc. See Appendix, sect. 32.

the third poem of the cycle *Poems to Blok*.¹⁴² In this poem there is a paraphrase from the prayer: “Пришедше на запад солнца, видевше свет вечерний, поём Отца, Сына и Святого Духа, Бога.” This refers to the righteous, martyrs and prophets, who despite the “fall of the sun” (i.e. death), remain faithful to the prophecy and await the coming of the Savior of the world. Compare this to Tsvetaeva’s: “Ты проходишь на Запад Солнца, / Ты увидишь вечерний свет.” Tsvetaeva takes and transfigures this mystical, sacred verse and associates Blok with those - the righteous (*Божий праведник*), who will see the Light. In this regard I disagree with the interpretation of the words: “Ты увидишь вечерний свет”, offered by Michael Makin. Following F. Scholz, he interprets this line as a reference to Blok-Christ’s “own transfiguration”.¹⁴³

The Russian iconography of the Baptist treats and signifies the confluence of the human and divine, ephemeral and the eternal, prophesy and its fulfillment, and martyrdom, death and reincarnation. This theme Tsvetaeva also adopts from Blok’s self-mythology, expressed in his poems of the “*Venice*” cycle and the poem *Retribution* (*Возмездие*, 1910-1921). In the third “*Venice*” poem we read: “Очнусь ли я в другой отчизне, / Не в этой сумрачной стране?”, “И неужель в грядущем веке / Младенцу мне - велит судьба / Впервые дрогнувшие веки / Открыть у львиного столба?”, “Мать, что поют глухие струны? / Уж ты мечтаешь, может быть, / Меня от ветра, от лагуны / Священной шалью оградить?” Tsvetaeva carries on Blok’s theme of rebirth in, for example, the fifteenth poem of her cycle: “А может быть, снова / Пришёл, — в колыбели лежишь?”, “Какая из смертных / Качает твою колыбель?” Blok’s concept of the essential eternal Poet is carried on in Tsvetaeva’s *Как сонный, как пьяный*. Blok

¹⁴² A suggestion of Tsvetaeva’s association of Blok with Christ seems to me constrained.

¹⁴³ M. Makin, 32-33.

talks of poets of different times as a single Poet: *He* sings in the crowd, *His* head is presented on a plate to the tsar, *He* lays his head on the scaffold, *His* poems are dammed, and *I* become *Him* and sing.

Tsvetaeva's message in the sixteenth poem (*Как сонный, как пьяный*) to Blok consists of two parts. Tsvetaeva described Blok as she was seeing him years ago on the stage and forever in her memory. The first two stanzas present those immanent features of the poet-prophet - a state of trance: "Как сонный, как пьяный". His unprepared message ("Врасплох, не готовясь") exhales and transmits a prophecy of the "sleepless consciousness" ("Бессонная совесть"). Dents of his temples ("Височные ямы") are reminiscent of a skull (as a vessel of spirit); the use of the colon establishes a direct link between *his* sleepless consciousness and his physical exhaustion. Empty eye-sockets and the empty "glass" of his eyes ("Пустые глазницы", "Пустое стекло"¹⁴⁴), through the metaphor of (outer) blindness as inner-vision, connect him to the ancient poet Homer. Those eyes of the seer ("Сновидца, всевидца") combine death and light ("Мертво и светло").

For Tsvetaeva to think this way, to believe in this, is the only way for her to reconcile the shock of Blok's death and pain of loss. The final poems of her cycle, dedicated to Blok, gave her this closure and strength. She wrote the seventeenth and final poem - "Так, Господи! И мой обол / Прими на утвержденье храма." – on December 2nd, 1921. This cycle was her "icon painting" and temple to Blok in Verse. Victoria

¹⁴⁴ O. P. Nasty interprets this metaphor as "A perpetual slate wiped clean ("Пустое стекло") opens the way for writing poetry." - O. Nasty, 18.

Shveytser called it “попытка иконописи в стихах” (an attempt at icon-painting in verse).¹⁴⁵

The trope of the severed head, or more precisely, both tropes, head of the poet and head of the prophet, can be found again in Tsvetaeva’s later poem *Двух станюв не боец*, written in 1935: “Честнее с головой Орфеевой — менады! / Иродиада с Иоанна головой!” In one stanza this poem brings together Orpheus and John the Baptist in one powerful message. The trope serves as a metaphor of the poet’s/prophet’s choice and destiny. It literally states that Herodias, who succeeded in killing the prophet, or the Maenads, who tore apart Orpheus, were more honest than those who demanded from the Poet, that she give her voice, her word (“слово низводить до свёклы кормовой”), and choose sides in ideological and political battles. The poet says - better kill me than force me to change my credo: “Вы с этой головы — что требовали? — Блуда! / Дивяся на ответ упорный: обезглавь.” This forthright poem casts away ambiguities and polysemantic symbolism; it states Tsvetaeva’s unequivocal position, expressed many times in her poetry and prose. Through the quote of A. Tolstoy’s poem *Двух станюв не боец*, Tsvetaeva supports his statement: “Я знамени врага отстаивал бы честь!”¹⁴⁶ She respectfully describes a similar view in her memoirs about Maximilian Voloshin: “...не могу же я влезть в гимнастёрку и стрелять в живых людей только потому, что они думают, что думают иначе, чем я.”¹⁴⁷; “Вражда, как дружба, требует согласия (взаимности). Макс на вражду своего согласия не давал и этим человека разоружал. Он мог только противостоять человеку, только предстоянием своим он и мог

¹⁴⁵ Виктория Швейцер, *Быт и Бытие Марины Цветаевой*. Москва, СП: ИНТЕРПРИНТ, 1992, 232.

¹⁴⁶ See Appendix, sect. 33.

¹⁴⁷ *Живое о Живом*.

противостоять человеку: злу, шедшему на него.”¹⁴⁸; “Не став ни на чью сторону, или, что то же, став на обе, человек чаще осуждён обеими.”; “Макс неизменно стоял вне: за каждого и ни против кого.”¹⁴⁹

(October 25, 1935)

Двух станов не боец, а — если гость

случайный —

То гость — как в глотке кость,

гость — как в подмётке гвоздь.

Была мне голова дана — по ней стучали

В два молота: одних — корысть и прочих —

злость.

Вы с этой головы — к создателю чуду

Терпение моё, рабочее, прибавь —

Вы с этой головы — что требовали? — Блуда!

Дивясь на ответ упорный: обезглавь.

Вы с этой головы, уравненной — как гряды

Гор, вписанной в вершин божественный

чертёж,

Вы с этой головы — что требовали? — Ряда.

Дивясь на ответ (безмолвный): обезножь!

И с этой головы, с лба — серого

гранита,

Вы требовали: нас — люби!

тех — ненавидь!

Не всё ли ей равно — с какого боку

битой,

С какого профиля души — глушимой

быть?

Бывают времена, когда голов — не

надо.

Но слово низводить до свёклы кормовой

—

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Ibid.

Вы с этой головы, настроенной — как лира:	Честнее с головой Орфеевой — менады!
На самый высший лад: лирический...	Иродиада с Иоанна головой!
— Нет, стой!	— Ты царь: живи один... ¹⁵⁰
Два строя: Домострой — и Днепрострой	(Но у царей — наложниц
— на выбор!	Минута.) Бог — один.
Дивясь на ответ безумный: — Лиры — строй.	Тот — в пустоте небес.
	Двух станов не боец:
	судья — истец — заложник —
	Двух — противубоец! Дух —
	противубоец.

Shevelenko, reviewing this poem in the Chapter 5 (“Пушкин и Пастернак”) of her book, puts its message in the context of Tsvetaeva’s correspondence with Pasternak during the summer-autumn of 1935 and her unsent “dialogs” with Pasternak in her notebooks of 1936. She points to the fact that the poem’s draft was intermingled with Tsvetaeva’s unfinished letter to Pasternak from the notebook.¹⁵¹ If, writing this poem, Tsvetaeva was thinking about Pasternak and reminding him Pushkin’s behest *To the Poet* (“Ты царь: живи один.”),¹⁵² then her lines: “Честнее с головой Орфеевой — менады! / Иродиада с Иоанна головой!” – could have been addressed to Pasternak as well. At

¹⁵⁰ Из А. Пушкина, *Поэту* (1830).

¹⁵¹ Shevelenko, 395.

¹⁵² See Appendix, sect. 34.

that time, he was trying to go with the flow of the Soviet regime and the Writers' Union, and his changing position and conformism caused Tsvetaeva's resentment.

Descent to Underworld, Tsvetaeva's Personal Hades, Eurydice

It would be an interesting project to create a spatial-temporal map, to draw a topography of Tsvetaeva's Poetic Land, with all its territories, including Koktebel', the Island of Lesbos, and her personal Hades, and then place within its borders the homesteads of its inhabitants.

Tsvetaeva wrote to Rilke: "Тот свет (не церковно, скорее географически) ты знаешь лучше, чем этот, ты знаешь его топографически, со всеми горами, островами и замками." - St. Gilles-sur-Vie, May 12th, 1926. In the letter to Teskova, dated January 15th, 1927, we read: "...Мой тот свет постепенно заселяется: ещё Рильке!"¹⁵³ In the poem-requiem to Rilke: *Новогоднее* (Bellevue, February 7th, 1927) she continues her conversation with the deceased poet: "Жизнь и смерть давно беру в кавычки", "Связь кровная у нас с тем светом: / На Руси бывал — тот свет на этом / Зрел. Налаженная перебежка! / Жизнь и смерть произношу с усмешкой, / Скрытою — своей её коснёшься! / Жизнь и смерть произношу со сноской...", "что тот свет, / Наш, [...] Поняла: не без- а все'-язычен." In another poem, composed on the 1st of October, 1934, she wishes for an otherworldly garden: "За этот ад, / За этот бред, / Пошли мне сад / На старость лет. / [...]— Тот сад? А может быть — тот свет?"¹⁵⁴ For Tsvetaeva the "bloodline" between this and the "other-world" is established, defined on the map of her poetic realm, and inhabited by the beloved living and deceased.

¹⁵³ Letters: Тесковой А. А. Бельвю, 15-го января 1927 г., Т. 6, 353-354.

¹⁵⁴ See Appendix, sect. 35.

In this chapter we will look closely into Tsvetaeva's treatment of the image of Eurydice and the mythologeme of descent into and return (or non-return) from Hades, the 'underworld'. A chronological approach to Tsvetaeva's references to the persona of Eurydice may help us understand the evolution of this image. In her early poem *Победа* from the book *Волишебный Фонарь*, Eurydice and Hecate signify "archaic competitors", so to speak, for the hearts and minds of poets and sages in the face of eternity. The young poet challenges their authority. In *Земные приметы* (1919) Tsvetaeva contemplates cruelty and the vanity of expectations of vivacity from those who experienced death: "Лазарь оттуда мог принести только тлен: дух, в Жизнь воскресший, в жизнь не воскресает"; "О, какое мёртвое, плотское, чудовищное чудо! Какое насилие над Лазарем и какое — страшнейшее — над собой!"¹⁵⁵ She denounces as selfish demands of the living: "Воскреси его, потому что нам без него скучно!" [...] "Разбуди его, потому что мы без него не спим...".¹⁵⁶ She concludes her thought with the judgement: "Орфею навстречу в Аиде двинулся призрак, из пепла восставший. А Марии и Марфе – труп."¹⁵⁷ In these lines the unnamed figure of Eurydice represents all the beloved dead, who can be only phantoms and shadows for the ones still living.

The theme of "chasing shadows" occupies significant space in Tsvetaeva's oeuvre. For example, in her essay about Andrey Bely *Пленный дух* (1934) she reveals her tragic perception of her separation from her friend Anna (Asya) Turgeneva in 1910. Again, the "Orphic poet" and Apollo's disciple (Bely) took away from her life a beloved friend. She becomes a shadow for Tsvetaeva, who later confides: "Моё свадебное

¹⁵⁵ *Земные приметы*, 520-521.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ibid.

путешествие год спустя было только хождение по её — Аси, Кати, Психеи — следам".¹⁵⁸ This pain of parting with the loved ones penetrates the cycle *Провода*, addressed to Pasternak (March, 1923).¹⁵⁹ Tsvetaeva's lyrical 'I' accepts Eurydice's features in the poem: *Вереницею певчих свай, / Подпирающих Эмпиреи*: "Посылаю тебе свой пай / Праха дольного", "В предсмертном крике / Упирающихся страстей — / Дуновение Эвридики: / Через насыпи — и — рвы / Эвридикино: у — у — вы, / Не у —", "Это — проводами стальных / Проводов — голоса Аида".

The world described here is real and earthly. This Hades is on earth; it is marked with telegraph-posts, which support the "Empyrean", the only available connection of souls through the wires of the telegraph: "...печатный бланк / Не вместит! Проводами проще!" The hellish physical and spiritual separation of people, of loved ones, of friends and families, is compared to Eurydice's separation by death. The hell is in the impossibility of meeting, seeing, touching, hugging, in the helplessness of attempts to express the influx of thoughts and feelings, which must be squeezed into a laconic telegraph message: "По аллее / Вздохов — проволокой к столбу — / Телеграфное: лю — ю — блю... [...] ...про — о — щай... / Слышишь? Это последний срыв / Глотки сорванной: про — о — стите..." The phrase "дольный прах" here carries both meanings: "дольный" (*земной, человеческий* – earthly, human) and "доля" (*судьба, участь* - destiny, fate). Alike, though more straightforward, Tsvetaeva spoke in a later poem (from 1925) about what was done to people of her generation: "Рас-стояние: вёрсты, мили... / Нас рас-ставили, рас-садили..."

¹⁵⁸ See "*Пленный дух*" – a theme of "chasing shadows" (Asya in Cicely).

¹⁵⁹ Eurydice's image appears in Tsvetaeva's poems and letters of 1923.

Eurydice's name once appears in the title of the poem with the colon as a part of the title “*Эвридика – Орфею:*” (March 23, 1923).

Эвридика — Орфею:

Для тех, отженивших последние ключья

Покрова (ни уст, ни ланит!..)

О, не превышение ли полномочий

Орфей, нисходящий в Аид?

Для тех, отрешивших последние звенья

Земного... На ложе из лож

Сложившим великую ложь лицемерья,

Внутрь зрящим — свидание нож.

Уплочено же — всеми розами крови

За этот просторный покроем

Бессмертья...

До самых летейских верховий

Любивший — мне нужен покой

Беспмятности... Ибо в призрачном доме

Сем — призрак ты, сущий, а явь —

Я, мёртвая... Что же скажу тебе, кроме:

— «Ты это забудь и оставь!»

Ведь не растревожишь же! Не повлекуся!

Ни рук ведь! Ни уст, чтоб припасть

Устами! — С бессмертья змеиным укусом

Кончается женская страсть.
Уплочено же — вспомяни мои крики! —
За этот последний простор.
Не надо Орфею сходить к Эвридике
И братьям тревожить сестёр.

This poem is a monologue; it is an appeal and a warning.¹⁶⁰ As stated in the title, this message is from Eurydice, defined in the poem as “I” – “Я”, to Orpheus¹⁶¹, defined as “You” - “Ты”. The personal level of the appeal expects a depth of understanding from the addressee: “не надо... сходить, ...тревожить”. The background theme here is Orpheus’s physical descent into Hades to retrieve and revive Eurydice. Eurydice protests and calls this demand painful, unnatural and fallacious: “превышение ... полномочий”, “Сложившим великую ложь лицезренья, / Внутрь зрящим - свидание нож.”¹⁶²

The opposition of Eurydice and Orpheus here represents a separation of the physical, sexual, mortal on one side and the spiritual and the immortal on the other side, in life and in poetry. Eurydice states that she had paid her “tribute”: “Уплочено же - всеми розами крови”, “Уплочено же - вспомяни мои крики!”; now she is with the ones (“внутрь зрящими”) who reject earthly passions: “отженивших последние клочья / Покрова (ни уст, ни ланит!...), [...]отрешивших последние звенья / Земного..., [...] Ни рук ведь! Ни уст, чтоб припасть / Устами! [...] Кончается женская страсть.” She

¹⁶⁰ See Appendix, sect. 36.

¹⁶¹ ...with the “-” hyphen.

¹⁶² *Живое о Живом*: “В каждом из нас живёт божественное мерило правды, только перед коей прегрешив человек является лжецом.”

was herself like Orpheus - “До самых летеиских верховий / Любивший...”, but now she begs for peace – “мне нужен покой / Беспамятности...”, “просторный покррой / Бессмертья...”. Orpheus’s fervid love and passion is for her now a ghost: “призрак ты, сущий”. She is in the dreamlike, visionary “home of immortality”: “в призрачном доме”, “На ложе из лож”, “Я, мертвая... [...] С бессмертья змеиным укусом...” I think that moreover this monologue of Eurydice is Tsvetaeva’s conversation with herself, an attempt at self-understanding.

She recalls this poem three year later in a letter to Pasternak. These letters from the end of May (May 23 – 26, 1926) are filled with similar reflections and vocabulary as in the poem. Compare, for example: “Моя любовь была бы превышением прав («поэт» здесь ничего не значит, самая жалкая из отговорок.)”,¹⁶³ or “ложь лицезренья” and “Дура я, что я надеялась увидеть воочию твоё море — заочное, над очное, внеочное.”¹⁶⁴

In her letters¹⁶⁵ Tsvetaeva wrote about her estrangement, her “breakaway” from life, the material world, and her “transmigration” into a personal, inner-life, into which she carried and where she preserved all of her bygone “immaterial richness” – memories, feelings and pain: “Борис! Мой отрыв от жизни становится все непоправимей. Я переселяюсь, переселилась, унося с собой всю страсть, всю нерастрату, не тенью —

¹⁶³ Том 6, 253. Пастернаку Б.Л. St. Gilles, 23-го мая 1926 г., воскресенье.

¹⁶⁴ Ibid., 252.

¹⁶⁵ For example, in the letter: А. В. Бахраху от 25 июля 1923 г. (Vol.6, p. 577.): “В плотную-любви в пять секунд узнаешь человека, он явен и — слишком явен! **Здесь я предпочитаю ложь.** Я не хочу, чтобы душа, которой я любовалась, которую я чтילה, вдруг исчезала в птичьем щебете младенца, в кошачьей зевоте тигра, я не хочу такого самозабвения, вместе с собой забывающего и меня”.

обескровленной, а столько её унося, что надоила б и опоила бы весь Аид. О, у меня бы он заговорил, Аид!” (May, 1926).¹⁶⁶

She conveys that: “Я, очевидно, на ещё очень низкой ступени бессмертия.”, as she expresses her dream to write about Eurydice, who is still capable of physical feeling and desiring: “— До страсти хотела бы написать Эвридику: ждущую, идущую, удаляющуюся. Через глаза или дыхание? Не знаю. Если бы ты знал, как я вижу Аид!”¹⁶⁷

In a dramatic, sketchy and jerky dialog with herself Tsvetaeva attempts to sort out her mingled feelings and thoughts: "Я бы Орфею сумела внушить: не оглядывайся!) // Оборот Орфея — дело рук Эвридики. («Рук» — через весь коридор Аида!) // Оборот Орфея — // либо слепость её любви, невладение ею (скорей! скорей!) — либо — // [...] приказ обернуться — и потерять. Все, что в ней ещё любило — последняя память, тень тела, какой-то мысок сердца, ещё не тронутый ядом бессмертья, помнишь? // [...] ...все, что ещё отзывалось в ней на её женское имя, — шло за ним, она не могла не идти, хотя может быть уже не хотела идти. // Так, преображенно и возвышенно, мне видится расставание Аси с Белым — не смейся — не бойся. // В Эвридике и Орфее переключка Маруси с Мблодцем [...] Ах, может быть, просто продлённое «не бойся» — мой ответ на Эвридику. и Орфея. // Ах,

¹⁶⁶ Том 6, 249. Пастернаку Б. Л. 22-ое мая 1926 г.

¹⁶⁷ Ibid., 256.

ясно: Орфей за ней пришёл — жить, тот за моей — не жить. Оттого она (я) так рванулась. Будь я Эвридикой, мне было бы... стыдно — назад!”¹⁶⁸

The phrase “тот за моей — не жить” may refer to the characters from her poem *Молодец* (written in 1922, published in 1924), where Tsvetaeva studies her heroine Marusya’s passion-obsession with her lover-vampire (*Маруся* and *Молодец-упырь*). However, the lines – “она (я) так рванулась” - may also relate to her reaction to Rilke’s response to her letters, and to Tsvetaeva’s expectations and passionate participation in this correspondence. “He” here could also be Rilke, who came to her “not to live, but to not-live”. Tsvetaeva expresses her insight that he (Rilke) was not like Orpheus, who wished to bring his beloved back to the physical world, but on the contrary - to join her in a different reality beyond the material. She knew that Rilke was gravely ill at the time of their correspondence, and possibly approaching death. Rilke wrote a dedication to Tsvetaeva, where he said that they are touching each other with wings: “Касаемся чем? Крылами...”¹⁶⁹

I think that in the lines of these letters to Pasternak Tsvetaeva expresses the idea of the inevitable destruction of the cherished memories and spiritual bonds that occur in the case of a direct meeting with the “object” of her love and memories. She was consciously or unconsciously avoiding physical meetings with Pasternak and Rilke, and others she deeply loved. A similar preference for love at a distance, and spiritual intimacy in separation is a frequent theme in her later works. Rilke’s *Sonnets to Orpheus* and her

¹⁶⁸ Том 6, 254. Пастернаку Б. Л. St. Gille-sur-Vie, 25-го мая 1926 г.

¹⁶⁹ Том 7, 75. See Appendix, sect. 37.

correspondence with Rilke inspired her particular interest in the images of Eurydice and Orpheus, and her contemplative comments about them in her letters.¹⁷⁰

Appealing to her own poem and the Eurydice-Orpheus mythologeme, she tries to explain to herself and to Pasternak her feelings and her deliberate non-writing to Rilke: “О Рильке. Я тебе о нем уже писала. (Ему не пишу.) У меня сейчас покой полной утраты — божественного её лика — отказа. Пришло само. Я вдруг поняла.”¹⁷¹

Durch alle Welten, durch alle Gegenden an allen Wegenden
Das ewige Paar der sich — Nie — Begegnenden.

Через все миры, через все края — по концам всех дорог
Вечные двое, которые — никогда — не могут встретиться.

Eurydice appears in Tsvetaeva’s later poetry, for example, in *Есть счастливицы и счастливицы*, composed in November-December 1934:

Есть счастливицы и счастливицы,
Петь не могущие. Им —
Слёзы лить! Как сладко вылиться
Горю — ливнем проливным!
Чтоб под камнем что-то дрогнуло.
Мне ж — призвание как плеть —
Меж стенания надгробного
Долг повелевает — петь.
Пел же над другом своим Давид.
Хоть пополам расколот!

¹⁷⁰ See Appendix, sect. 38.

¹⁷¹ Том 6, 254. Пастернаку Б. Л. St. Gille-sur-Vie, 25-го мая 1926 г.

Если б Орфей не сошёл в Аид
Сам, а послал бы голос
Свой, только голос послал во тьму,
Сам у порога лишним
Встав, — Эвридика бы по нему
Как по канату вышла...
Как по канату и как на свет,
Слепо и без возврата.
Ибо раз голос тебе, поэт,
Дан, остальное — взято.

The text of the poem says: “Если б Орфей не сошёл в Аид / Сам, а послал бы голос / Свой, только голос послал во тьму, / Сам у порога лишним / Встав, — Эвридика бы по нему / Как по канату вышла... / Как по канату и как на свет, / Слепо и без возврата. / Ибо раз голос тебе, поэт, / Дан, остальное — взято.” Its main message is, perhaps, that if Orpheus would not physically have gone to retrieve Eurydice, but had sent his voice, he would have succeeded in leading her back from the underworld to light, as the Poet’s power lies in his voice. At the same time even the possibility of such a successful endeavor does not sound kind and merciful for Eurydice, as she would have to follow Orpheus blindly, even against her will – “Слепо и без возврата”. This association with the blinded tightrope walker¹⁷², who follows the voice, **as if** going to the light,

¹⁷² For the image of the tightrope walker in Tsvetaeva’s poetry see also Tsvetaeva’s: “На, кажется, надрезанном канате / Я — маленький плясун. / Я — тень от чьей-то тени. / Я — лунатик / Двух темных лун.” (1914)

reminds us of the famous Nietzschean metaphor from *Thus Spoke Zarathustra*.¹⁷³

Eurydice's following the Voice would have still been a violation and coercion, and what she would have come to would have been just the Voice ("Голос"), as everything else is taken from the Poet: "Ибо раз голос тебе, поэт, / Дан, остальное — взято." The 1st person in this poem states that duty demands that she sings among the grave-moaning: "Мне ж — призвание как плеть — / Меж стенания надгробного / Долг повелевает — петь." The lyrical 'I' addresses the Poet as "You" – "the Voice is given to you, Poet". Orpheus is brought up as an example of the Poet. We may raise the question, with whom the lyrical 'I' (or Tsvetaeva) associates: with Eurydice, who would be required to return from the grave if called forth by the powerful Voice of the Poet, or with the Poet, who has nothing else left but the power of the poetic Voice? Does the lyrical 'I' address herself/himself with this 'you', or some other poet, a particular man, who could drive the lyrical persona of this poem from the grave, or all Poets in general?

Orphic Figures

The problem of Orphic figures in Tsvetaeva's life and oeuvre is vast and complex. Within the framework of this thesis we are able only to outline the main aspects of this problem, and raise some questions about Tsvetaeva's possible associations of various personae with Orpheus. What were the circumstances? Which characteristics should a person possess for Tsvetaeva to associate him or her with Orpheus? Whom we should include in the list and whom should we "disqualify"? Was there one Orpheus, or many "Orpheuses" over the course of Tsvetaeva's life. Were people like Blok, Pasternak or

¹⁷³ See Appendix, sect. 39.

Rilke all the same Orpheus for Tsvetaeva? Did she at all associate anyone with Orpheus, or just use this name for a particular reason in a specific situation?

There is a legend,¹⁷⁴ that the young Tsvetaeva parsed Sergey Efron's name as "Orpheus" – СЕРГЕЙ ЭФРОН – ОРФЕЙ. (Sergueï Efron)¹⁷⁵ With her acute sensitivity to letter and word, she had to notice and comprehend such an amazing concurrence and, possibly, even assign a special meaning to their meeting in Koktebel'. Tsvetaeva idealized and imagined the Poet and Hero in this young man, married him to the big surprise of many, and remained faithful (despite many *loves*) to him till the end of her days. Somehow she knew about the strangeness of her choice, but accepted it as fate. In the memoirs of her contemporaries we find passages connecting this devotion to Efron (along with the loss of her daughter, Irina) with a chain of tragic events and fatal decisions which Tsvetaeva had made, including her following Efron into emigration and, later, back to the Soviet Russia.

Max Voloshin, who deeply understood and loved Marina, reacted to this marriage negatively, and with the hope that this "mistake" would soon be over:

В ответ на моё извещение о моей свадьбе с Серёжей Эфроном Макс прислал мне из Парижа, вместо ободрения или, по крайней мере, одобрения – самые настоящие соболезнования, полагая нас обоих слишком настоящими для такой лживой формы общей жизни, как брак. Я, новообращённая жена, вскипела: либо признавай меня всю, со всем, что я делаю и сделаю (и не то ещё сделаю!) – либо... И его ответ:

¹⁷⁴ The source of this tale is not very clear. It was mentioned, for example, by Ekaterina Days in her essay about Tsvetaeva in *Neva*: "Нева" 2006, №8. КРИТИКА. ЭССЕИСТИКА. Екатерина Дайс *Марина и Орфей*.

<http://magazines.russ.ru/neva/2006/8/da11.html>

¹⁷⁵ See Appendix, sect. 40.

спокойный, любящий, бесконечно-отрешенный, непоколебимо-уверенный, кончавшийся словами: “Итак, до свидания – до следующего перекрёстка!”¹⁷⁶

So, should we think of Sergey Efron as of one of Tsvetaeva’s Orpheuses, whom she sung as a Hero and blindly followed through all the hells of life?

Or can we understand an episode, involving Bely, Asya and Nielender, and described by Tsvetaeva in *Пленный дух* through the prism of the Orphic mythologeme?¹⁷⁷ Nielender, as we discussed above, introduced Marina to Orphic poetry; and so as “not to love him”, she ran away to Koktebel’. And many years later she recalled his words (again, about marriage as the end, as madness, and crime): “— Марина, какое безумие, какое преступление — брак! Это говорит — мне говорит! В глаза говорит! — человек, которого... который... — и весь рассказ об Асе и Белом — о нас рассказ, если бы один из нас был хоть чуточку безумнее или преступнее другого из нас”.¹⁷⁸

They share their pain about separating with Asya, whom they remembered as *счастливая Ася, бедная Ася, погибшая царевна*. As was noted earlier in her letter to Pasternak (1926), Tsvetaeva recalled Bely and Asya, and their separation in the context of her poem *Eurydice to Orpheus*:

¹⁷⁶ *Живое о Живом*

¹⁷⁷ *Пленный дух* (МОЯ ВСТРЕЧА С АНДРЕЕМ БЕЛЫМ) Посвящается Владиславу Фелициановичу Ходасевичу. Written in 1934 (???) about the events of 1911(???): “— А завтра Ася с Борисом Николаевичем уезжают в Сицилию! - Это Владимир Оттонович Нилендер, тоже мятущаяся и смещенная разом со всех земных мест душа, *Âme en peine — d’eternite* [Душа, смятенная вечностью], уже с порога, вознеся над головой руки, точно моля ими зальную Афродиту отвести от этой головы беду. (Теперь замечаю, что и у Нилендера и у Элліса были беловские жесты. Подвлиянность? Сродство?)

¹⁷⁸ *Ibid.*, *Пленный дух*

Все, что в ней ещё любило — последняя память, тень тела, какой-то мысок сердца, ещё не тронутый ядом бессмертья, помнишь? — ...С бессмертья змеиным укусом / Кончается женская страсть! - всё, что ещё отзывалось в ней на её женское имя, — шло за ним, она не могла не идти, хотя может быть уже не хотела идти. Так, преображенно и возвышенно, мне видится расставание Аси с Белым.¹⁷⁹

In the description of her own “honeymoon trip” she notes that Asya became like shadow, similar to Eurydice’s shadow, for Tsvetaeva:

От Аси, год спустя, уже не знаю откуда, прилетело письмо: разумное, точное, деловое. С адресами и с ценами. В ответ на мой такой же запрос: куда ехать в Сицилию. И моё свадебное путешествие, год спустя, было только хождение по её — Аси, Кати, Психеи — следам. И та глухонемая сиракузская девочка в чёрном диком лавровом саду, в дикий полдневный, синий дочерна час, от которого у меня и сейчас в глазах синё и черно, бежавшая передо мною по краю обрыва и внезапно остановившаяся с поднятым пальчиком: “вот!” — а “вот” была статуя благороднейшего из поэтов Гр. Августа Платена — August von Platen — seine Freunde [Августу фон Платену — его друзья] — та глухонемая девочка, самовозникшая из чаши, была, конечно, душа Аси, или хоть маленький её мой отрез! — стерегшая меня в этом чёрном саду.

Больше я Аси никогда не видала.¹⁸⁰

In the same fragment, which for me is filled with associations with the Orphic myth, Tsvetaeva shares her timeless vision of Niender’s image and sphere of his space, of his “Orphic grotto”:

¹⁷⁹ Ibid., *Пленный дух*

¹⁸⁰ Ibid., *Пленный дух*

Но зато — и какое в этом несравненное сияние! — знаю, что если я, сейчас, столько лет спустя, или ещё через десять лет, или через все двадцать, войду в его филологическую берлогу, в грот Орфея, в пещеру Сивиллы, он правой оттолкнёт молодую жену, левой обвалит мне же на голову подпотолочную стопу старых книг — и кинется ко мне, раскрывши руки, которые будут — крылья.¹⁸¹

Does the description above allow us to include Nielender in Tsvetaeva's list of Orphic Figures?

In the previous chapters, we discussed the problem of associating Alexander Blok with Orpheus. I believe that the Orphic element was not more than a small particle of the complex and mystical image of Blok as a poet and person created by Tsvetaeva.

On one occasion, in *Мой ответ Осипу Мандельштаму* (March 1926), Tsvetaeva called Osip Mandelstam – Orpheus:

Вот ты передо мной голый, вне чар, Орфей без лиры, вот я, перед тобой, равный, — брат тебе и судья. Ты был царём, но кораблекрушение или прихоть загнали тебя голого на голый остров, где только две руки. Твой пурпур остался в море.

Два вопроса: сумеешь ли ты и без пурпура быть царём (и без стиха быть поэтом)?

Сумеешь ли ты им — царём или поэтом — не быть?

Есть ли поэт (царственность) — неотъемлемость, есть ли поэт в тебе — суть?

Поклонюсь ли тебе — голому?¹⁸²

¹⁸¹ Ibid., *Пленный дух*

¹⁸² *Мой ответ Осипу Мандельштаму*. Том 5, 305.

Just based on this paragraph we imagine a pathetic character – naked, stripped of his charms, lonely on an island - Orpheus without his lyre. The question is raised: can he remain poet and tsar in this condition; can he be just human, and not a poet and tsar? Or is he close to *nothing* without the lyre, as Orpheus is. Does his essence exist only in verses, in his charms and the lyre?

The name of Orpheus in association with Boris Pasternak appears in the unfinished letter to the poet drafted by Tsvetaeva in March 1936. Analyzing these excerpt from Tsvetaeva’s notes, Irina Shevelenko observed the “pejorative nuances” in characteristics of Pasternak, in these late years of their correspondence.¹⁸³ Tsvetaeva compares Pasternak to Orpheus stripped of his powers and thus about to be eaten by the animals:

Ничего ты не понимаешь, Борис, ты - Орфей, пожираемый зверями, пожрут они тебя. Тебя все любят сейчас, потому что нет Маяковского и Есенина, ты чужое место занимаешь, надо же кого-то любить. Но любя - ломают, обкарнывают, по своему образу и подобию. Тебя никакие массы любить не могут, так же как ты - никаких масс любить не можешь. И - по чести - чем масса судья твоим стихам и тебя? Судья твоим стихам, Борис - твоя совесть, судья тебе - твой локоть, твой висок, твоя тетрадь.¹⁸⁴

I think that the image of Orpheus, who abandons love, loses his lyre, his poetic gift and powers, who is weak and fails in front of the beasts and the crowd, prevails in the late Tsvetaeva’s oeuvre. In the letter to Pasternak, dated late October 1935, she clearly

¹⁸³ Ирина Шевеленко. *Литературный путь Цветаевой*, 396.

¹⁸⁴ Sited from Irina Shevelenko, p. 396. РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 26, л. 160 об. – 161. Also see: Наталья Иванова, *Борис Пастернак. Времена жизни*.

opposes her path to the path of such “Orpheuses”, naming some of them and at the same time generalizing this “register” of the poets to which she does not belong:

Теперь, подводя итоги, вижу: моя мнимая жестокость была только — форма, контур сути, необходимая граница самозащиты — от вашей мягкости, Рильке, Марсель Пруст и Борис Пастернак. Ибо вы в последнюю минуту — отводили руку и оставляли меня, давно выбывшую из семьи людей, один на один с моей человечностью. Между вами, нечеловеками, я была только человек. [...] Я, когда буду умирать, о ней (себе) подумать не успею, целиком занятая: накормлены ли мои будущие провожатые, не разорились ли близкие на мой консилиум, и м.б. в лучшем эгоистическом случае: не растащили ли мои черновики.¹⁸⁵

The most exemplary Orphic figure in Tsvetaeva’s life, according to the research literature, was Rainer Maria Rilke. Nasty devotes a chapter to this topic, titled “Orpheus-Rilke”, and she makes a very strong case in support of this thesis. She argues: “In Orpheus-Rilke, Tsvetaeva realizes – at least briefly – a personal and artistic contact that takes the place of the meeting with Orpheus-Blok she had demonstratively foregone some five years earlier.” “As we consider Tsvetaeva’s letters to Rilke, we recapitulate major themes she associated with poetry and prepare for the next chapter, in which she herself assumes the role of Orpheus to confront Rilke’s death.”¹⁸⁶

It became a commonplace to say: Tsvetaeva called Rilke “*Германский Орфей*”. Is it how we should understand the passage from her letter to Teskova on January 15th,

¹⁸⁵ Марина Цветаева, Том 6, 277.

¹⁸⁶ O. Nasty, 135.

1927¹⁸⁷: “О Рильке в другой раз. Германский Орфей, то есть Орфей, на этот раз явившийся в Германии. Не Dichter (Рильке) — Geist der Dichtung. [...] ...Мой тот свет постепенно заселяется: ещё Рильке!” - ?

Obviously, Rilke in this passage is the Poet – “Dichter (Рильке)” - but “Германский Орфей” is not “Dichter (Рильке)”, but the “Geist der Dichtung” (“дух поэзии”), which at this time appeared in Germany. It is the spirit, but not the man Rilke, whom she came to love and who passed away into Tsvetaeva’s “Мой тот свет”. As Nasty rightfully observes, Tsvetaeva had a very complex attitude towards Rilke (which for Tsvetaeva was an immanent and normal process of perceiving and mythologizing people): “the distinction she made [...] between “Rilke-Mensch” and “Rilke-Dichter” [Rilke-man and Rilke-poet].”¹⁸⁸ I think we should add to this “classification” the “Geist der Dichtung” (the spirit, the ultimate of poetry) as another facet or aspect, implied by Tsvetaeva, in the idea of “*Германский Орфей*”. An important question arises here for me: which of the three became truly dear for Tsvetaeva - the “Orphic spirit”, the Dichter or the man Rilke?¹⁸⁹ I can answer with another question: when we grieve over death, can we grieve over the dead one as the “spirit of poetry”? No. We grieve about a human being.

From this perspective we may, perhaps, understand Tsvetaeva’s revelation, expressed in her letter to Pasternak, cited earlier. Here she explains why she stopped writing to Rilke, and supposes that her initial passion in responding to his letters was similar to Eurydice’s motion of return. She stigmatized it as shameful: “стыдно -

¹⁸⁷ Том 6, 354. Тесковой А. А. Бельвю, 15-го января 1927 г.

¹⁸⁸ О. Nasty, 154.

¹⁸⁹ See Appendix, sect. 41.

назад!”, “Оборот Орфея — дело рук Эвридики. (“Рук” — через весь коридор Аида!) Оборот Орфея — либо слепость её любви, невладение ею (скорей! скорей! приказ обернуться — и потерять. Оттого она (я) так рванулась.” I think that Tsvetaeva’s phrase (“Орфей за ней пришёл — жить, тот за моей — не жить.”) implies Rilke. These lines expressed her realization of what Rilke was searching for in contacting her. He wanted them [just] to “touch each other with the wings”, as he himself was approaching the end of his earthly being.

Earlier in this thesis we discussed the importance of Maximilian Voloshin for Tsvetaeva. As was noted, she wrote about him as a persona somewhat opposite to the Orphic, but of equal or even higher power. Tsvetaeva, for example, stressed his special ability to help imagine and create a whole poetic world and to establish a new identity for Elisaveta Ivanovna Dmitrieva. As Tsvetaeva wrote:

Мистификаторство, в иных устах, уже начало правды, когда же оно дорастает до мифотворчества, оно — вся правда. Так было у Макса в том же случае Черубины. Что не насущно — лишне. Так и получаются боги и герои. Только в Максиних рассказах люди и являлись похожими, более похожими, чем в жизни, где их встречаешь не так и не там, где встречаешь не их, где они просто сами-не-свои и — неузнаваемы.¹⁹⁰

Tsvetaeva’s stepping into the “land of Orpheus” was both physical and spiritual, and this is attested to in her memoirs about Maximilian and Koktebel’. There in 1911 she met Sergei Efron. They got married in January 1912, and in September of that year their daughter Ariadna was born. Tsvetaeva writes in her memoir about Voloshin’s “inner eye”, as though she remembers him foreseeing her own fate, with his abilities to “eye-

¹⁹⁰ *Живое о Живом* - A Living Word about a Living Man

witness” the mystery of life and people’s destinies: “Тайновидчество поэта есть прежде всего очевидчество: внутренним оком - всех времён. Очевидец всех времён есть тайновидец. И никакой тут "тайны" нет”. Stating that Max was “myth himself”, Tsvetaeva relates him to the primordial beings, created by nature without limitations: Этому, по полицейским и литературным паспортам, тридцатишестилетнему французскому модернисту в русской поэзии было, по существу, много тысяч лет, те много тысяч лет назад, когда природа, создав человека и коня, женщину и рыбу, не окончательно ещё решила, где конец человеку, где коню, где женщине, где рыбе, - своих творений не ограничила. Макс мифу принадлежал душой и телом куда больше, чем стихами, которые скорее являлись принадлежностью его сознания. Макс сам был миф.”¹⁹¹

This passage in Tsvetaeva’s memoir establishes a long-lasting notion of Man and Woman not delimited to just a “manly” or “womanly” nature, and a chain of significant mythological associations: Man, horse, Centaurus, Pegasus, Orpheus (leading) – on the one hand, and Woman, fish, spontaneous marine creature, Eurydice (eternally being led “into Hades” and abandoned) – on the other. Tsvetaeva presents Voloshin as an entity combining the opposites: “все самое обратное, все взаимно-исключающееся, как: отшельничество — общение, радость жизни — подвижничество. Скажу образно: он был тот самый святой, к которому на скалу, которая была им же, прибегал полечить лапу больной кентавр, который был им же, под солнцем, которое было им же”.¹⁹² We can derive from Tsvetaeva’s metaphors and epithets describing Voloshin a similar array of poetic, mythical and esoteric qualities which often are ascribed to

¹⁹¹ Ibid., *Живое о Живом*, related to the Orpheus legend. See Appendix, sect. 42.

¹⁹² Ibid., *Живое о Живом*.

Orpheus. Based on these qualities, Voloshin, paradoxically, should be recognized as the most “Orphic” figure for Tsvetaeva.¹⁹³ The memoir *Живое о Живом*, written by forty-one year old Tsvetaeva, first and foremost reveals to the readers the author’s own psychological portrait, and creative method. It appears significant to me, that together with the highly praised Maximilian Voloshin, Tsvetaeva names one female author – Adelaide Gertsik.¹⁹⁴ Her persona and her poetry, inspired by Russian folk traditions (“заплачки, женские народные песни такие, от плача”¹⁹⁵), were deeply valued by Tsvetaeva, and their influence she acknowledged: “Так они и остались - Максимилиан Волошин и Аделаида Герцык - как тогда сопереплетённые в одну книгу (моей молодости), так ныне и навсегда сплетённые в единстве моей благодарности и любви.”¹⁹⁶

In her essay, *Поэты с историей и поэты без истории*, Tsvetaeva characterizes two kinds of poets, which she metaphorically describes through epigraphs from Heraclitus and Ecclesiast,¹⁹⁷ and through the symbols of arrow (line) and circle: “Мысль — стрела. / Чувство — круг”, “Графически первые отображаются стрелой, пущенной в бесконечность, вторые — кругом. Первые (стрела) влекомы поступательным законом самооткрывания. Они открывают себя во всех явлениях, встречающихся на пути, в каждом новом шаге и каждой новой встрече”, “Как одиноки такие пешеходы! В них ищут того, кого теперь не узнаешь. Полюбили —

¹⁹³ See Appendix, sect. 43.

¹⁹⁴ Аделаида Казимировна Герцык (1874-1925)

¹⁹⁵ Ibid., *Живое о Живом*, Том 4, 180.

¹⁹⁶ Ibid., *Живое о Живом*, 181.

¹⁹⁷ See Appendix, sect. 44.

одного, а он сам от себя уже отрёкся. Поверили — одному, а он сам себя уже перепос”.¹⁹⁸ In a circle of the “lyric geniuses” Tsvetaeva included Anna Akhmatova, Osip Mandelstam and Boris Pasternak, poets “born at once with their own vocabulary and maximum originality”. Tsvetaeva uses a quote from Pushkin’s poem *Poet* (“пока не требует поэта к священной жертве Аполлон”) to describe the intrinsic nature of the “lyric poet”; and thus she latently classifies such lyrics as Orphic poets and Apollonian acolytes. If we accept this Tsvetaeva’s binary proposition, then we should probably recognize her as a poet “with a history”.¹⁹⁹ By that “history” she means not necessarily a dramatic biography, but those poets who are led by their genius towards the future unknown for them, who possess the “will of choice” (“воля выбора”), and develop within the “laws of movement and pervasion” (“закон движения и проникновения”). Like other “poets with a history”, Tsvetaeva’s creative genius surpasses her lyrical gift, and she feels too restrained within her own ‘I’.²⁰⁰

Поэты с историей, что очень важно, — поэты темы. Мы всегда знаем, о чем они пишут, а если и не знаем, то узнаем после завершения их пути, куда они шли (у них есть цель). Редко такие поэты бывают чистыми лириками. Они слишком велики по объёму и размаху, им тесно даже в своём “я” — пусть в самом большом; они так

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Tsvetaeva writes about herself: “Творческой, то есть моей, может быть только интонация, то есть чувство, с которым я произношу её и меняю её словесную форму, языковое и смысловое соседство, в которое её ставлю. Но когда, например, я пишу на белом листке голую формулу, которую когда-то нашла: *Etre vaut mieux qu’avoir* (лучше быть, чем иметь), я повторяю формулу, которая так же не принадлежит мне, как любая алгебраическая формула. Вещь можно создать только однажды.”

²⁰⁰ “Пушкин, как всякий поэт с историей, как и сама история, начал с самого начала и всю свою жизнь провёл *im Werden* (в становлении), а Лермонтов сразу — был. Пушкину, чтобы открыть себя, потребовалось прожить не одну жизнь, а сто. Лермонтову же, чтобы открыть себя, нужно было только родиться”.

расширяют это “я”, что оно просто сливается с краем горизонта. (Гёте, Пушкин.) Человеческое “я” становится “я” страны — народа — данного континента — столетия — тысячелетия — небесного свода... (Всемерное “я” Гёте: “Я вижу в тысячелетиях”.) Тема для такого поэта — повод для рождения нового себя, которое не всегда человеческое. Весь их земной путь — череда перевоплощений и не всегда в человека: в камень, цветок, созвездие. Они словно вобрали в себя все дни творения.

Though, Tsvetaeva offers her reflections not as an ultimate truth, since she herself allows rare exceptions to the “rule”. For example, about Blok she writes:

Исключение — чистый лирик, у которого были, однако, и развитие, и история, и путь, — Александр Блок. Но, сказав “развитие”, вижу, что это неверное представление, и слово, противоречащее сущности и судьбе Блока. Развитие предполагает гармонию. Может ли быть развитие — катастрофическим? И может ли быть гармония там, где налицо полный разрыв души? И вот, не для игры слов, строго их выверяя, утверждаю: Блок на всем своём поэтическом пути не развивался, а разрывался.

О Блоке можно сказать, что он от одного себя пытался уйти к какому-то другому себе. [...]

Если Блок нам видится как поэт с историей, то эта история — лично его, Блока, История лирического поэта, лирика страдания. Если Блок нам видится поэтом, имевшим путь, то этот путь — лишь бегство по кругу от самого себя.

Остановиться, чтобы перевести дух. И войти в дом, чтобы снова встретить там себя самого! [...].

Только однажды Блоку удалось убежать от себя — на жестокую улицу Революции. Это был соскок умирающего с постели, бегство от смерти — на улицу, которая его не заметила, в толпу, которая его растоптала. В обессиленную физически и надорванную духовно личность Блока ворвалась стихия Революции со своими песнями и разрушила его тело. Не забудем, что последнее слово “Двенадцати” Христос, — одно из первых слов Блока.

When we read this passage about Blok, we can't avoid thinking about the analogy of Orpheus's dismemberment and the final act of Blok's life-history. The wild force of the Revolution and the crowds could be compared to the Maenads, who tore apart and killed Orpheus. If we think of Orpheus and (following Tsvetaeva) of Blok as ultimate “pure lyric” poets, then we should be able to compare them as phenomena of a similar nature. Tsvetaeva does not articulate this analogy, and she does not compare Blok's final act of self-sacrifice to Orpheus's final existence as the head floating in the river. This excerpt in prose from 1933 about Blok consummates Tsvetaeva's poetic cycle *to Blok*, and confirms his image as the poet-martyr and prophet. Blok, by his “will of choice”, overcame his lyrical nature - a centripetal force of his “lyrical circle” - and threw himself with the “arrow force” into history, into the magnitude of genius. In the line of her poem, which applies the Orphic mythologeme, Tsvetaeva uses the verb in the past tense: the head swam (*плыла* not *плывёт*), and that was in the poet's past; he was the lyric poet of *Незнакомка*; and now he is the genius of *Двенадцать*.²⁰¹

On many occasions we encounter Tsvetaeva's principle of “multilayered” perception of a person and author, human being and his/her genius, his/her appearance

²⁰¹ “От Гёте до его восьмидесяти трёх лет (года смерти) требовали Геца (Гёте двадцатилетнего). Более близкий пример — от Блока *Двенадцати* все ещё требуют *Незнакомку!*”

and insight. For example, she discerns for herself the “young Goethe” and the “mature Goethe”, “Goethe – the person” and “Goethe – the creator”,²⁰² or Rilke – the man, and Rilke – the poet, and Rilke - “Geist der Dichtung”.²⁰³ Tsvetaeva paradoxically may have different feelings towards various hypostases of such persons. For example, she confessed to Rilke, that he was not her favorite poet, and at the same time she admires him as the Spirit of (German) Poetry, and falls deeply in love with the man-Rilke:

Вы не самый мой любимый поэт («самый любимый» – степень). Вы – явление природы, которое не может быть моим и которое не любишь, а ощущаешь всем существом, или (ещё не все!) Вы – воплощённая пятая стихия: сама поэзия, или (ещё не все) Вы – то, из чего рождается поэзия и что больше её самой – Вас.

Речь идёт не о человеке-Рильке (человек – то, на что мы осуждены!), – а о духе-Рильке, который ещё больше поэта и который, собственно, и называется для меня Рильке – Рильке из послезавтра. [...]

Ведь вы – воплощённая поэзия, должны знать, что уже само Ваше имя – стихотворение. Райнер Мария – это звучит по-церковному – по-детски – по-

²⁰² "Если бы зрелый Гёте встретил на перекрёстке времён молодого, он, возможно, не узнал бы его настолько, что захотел бы познакомиться с ним. Говорю не о Гёте-личности, а о Гёте-творце. И этот пример наиболее очевиден. Поэты, имеющие историю, как и сама история, не отрекаются от себя, а просто не оборачиваются на себя, они движутся только вперёд! Таков закон движения и проникновения" - Heraclitus's metaphor of the streaming forward and changing river.

²⁰³ "Рильке легко понять" – с гордостью говорят посвящённые: антропософы и другие мистические сектанты [...] "Легко понять". По частям, в раздробленном виде: Рильке-романтик, Рильке-мистик, Рильке-мифотворец и т. д. и т. п. Но попытайтесь охватить всего Рильке. Здесь бессильно все ваше ясновиденье. Для чуда не нужно ясновиденья. Оно налицо. Любой крестьянин – свидетель: глазами видел. Чудо: неприкосновенно, непостижимо. Вторую ночь вчитываюсь в твоего "Орфея". (Твой "Орфей" – страна, потому: в)" – from the letter to Rilke, St. Gilles-sur-Vie, May 12th, 1926.

рыцарски. Ваше имя не рифмуется с современностью, – оно – из прошлого или будущего – издалека.²⁰⁴

Tsvetaeva's correspondence with Rilke ended abruptly and painfully for her. Analyses or examination of it and of Tsvetaeva's perception of Rilke's *Sonnets to Orpheus* are beyond the scope of this thesis. However, I would not dispute Olga Hasty's notion, that Tsvetaeva sensed "inadequacy – both in herself and in her Eurydice" - before Rilke's concept of Orpheus: "she [Tsvetaeva] was beginning to recognize that her Orpheus did not coincide with Rilke's", "The arguments advanced by Rilke and Tsvetaeva's excessive umbrage at them imply their awareness of the irreconcilable differences between them"²⁰⁵, "Orpheus was no longer a symbol of their unity".²⁰⁶ Nevertheless, Rilke entered Tsvetaeva's intimate circle of her "dear beings"; and her posthumous dialog with Rilke in the poem *Новогоднее* affirms this fact.

Что мне делать в новогоднем шуме
С этой внутренней рифмой: Райнер — умер.
Если ты, такое око — смерклось,
Значит жизнь, не жизнь есть, смерть не смерть есть,
Значит — тмимся, допойму при встрече! —
Нет ни жизни, нет ни смерти, — третье,
Новое.²⁰⁷

²⁰⁴ Tsvetaeva to Rilke - St. Gilles-sur-Vie, May 9th, 1926.

²⁰⁵ Hasty, 157.

²⁰⁶ Ibid., P. 160.

²⁰⁷ *Новогоднее*, Bellevue, 7 февраля 1927.

In a similar way, as was shown earlier in this thesis, Tsvetaeva was expressing her love to people even when ironizing about their actions or positions, or rejecting their works or teachings. For example, she admired Nietzsche – the man, but renounced the Nietzschean (“Ницшеанство — как всякое «анство»”). On par with historical figures (like idealized and subjective images of Napoleon or Pugachev), Tsvetaeva included fictional characters in that intimate circle of the beloved. One of the eminent examples is Pushkin’s Valsingam: “Если бы Вальсингам был — Пушкин его всё равно бы создал”.²⁰⁸ Can we perorate from this perspective Tsvetaeva’s attitude towards the persona of Orpheus? Orphic mythologemes inspired powerful and dramatic passages; but did Orpheus himself become Tsvetaeva’s hero and exemplar poet? In her classification he belongs to the “pure lyrics” and “poets without history”, i.e. “without development” and thus insular. In her encounters with Orpheus, Tsvetaeva expresses ambivalent or negative feelings, like irony, indignation, offence or grievance. I think that overall she demonstrated resistance and opposition towards Orpheus, the “Orphic poetic land”, and the Orphic/Apollonian codes and establishments. Above the authority of the “archetypal poet Orpheus”, Tsvetaeva introduced and established the authority of the Genius who leads “poets with a history”.

²⁰⁸ Искусство при свете совести.

CHAPTER IV

CONCLUSION

Так — небескорыстною

Жертвою миру:

Офелия — листья,

Орфей — свою лиру...

— А я? —

In this poem (*По набережным, где седые деревья*,²⁰⁹ September 28, 1923) the lyrical *I* is asking us whether we understand, and herself: What is that “not-selfless”, “not-disinterested” sacrifice made to the World. We must ask ourselves what is this interest - “корысть”? Does it mean: sacrifice everything for reciprocating Love or is there more? In this poem Tsvetaeva remembers those, the other poetic figures, who left behind their gifts for the world of human civilization, and she raises a question about her place in this heritage.

Tsvetaeva presents in this poem both a duality and an opposition of the poetic worlds signified by the images of Ophelia and Orpheus. Orpheus sacrificed to the world his lyre. In light of the aforesaid in this thesis, and following Tsvetaeva’s concept of the “pure lyric genius”, we can understand her evaluation of Orpheus’s contribution. It is axiomatic and, it seems, worthy of a short, one-line mention in the poem about a poetic sacrifice to the world: “Орфей — свою лиру”. Ophelia’s sacrifice is depicted with more detail, complexity and empathy, as if Tsvetaeva again feels the need to defend its intimate, non-obvious poetic value. Ophelia leaves her *leaves*: “Офелия — листья”, her chaplets and

²⁰⁹ See Appendix, sect. 45.

necklaces (*ожерелья*), her garments – “не наряженной же умирать!”, and her traces: “По набережным, где седые деревья / По следу Офелий...” The lyrical “I” associates with her (Ophelia) and with the collective “we” of all the others following Ophelia’s traces: “Предвечные горы **мы** сносим / На сердце”, “смертного ложа — неможней / **Нам** быть нежеланной!” Ophelia in her end and sacrifice became victorious – “crowned”: “она все немногие вёсны / Сплела — проплывать / Невестой — и венценосной.” These lines remind us of the poem *Невестам мудрецов* (*To the Brides of the Sages*), discussed in detail earlier in this thesis.²¹⁰ Also here appears an association between Ophelia and the lyre floating in the river (from the poem *Так плыли: голова и лира*). These images are united by spiritual strength and their preeminence over the Head, over Orpheus. The lyrical “I” associates with the lyre and Ophelia (in *Так плыли: голова и лира* and *По набережным, где седые деревья* respectively) but does not completely identify with them: she follows the “traces”, but reaches a higher level of independence and introspection, which allows her to address a rhetorical question to the poetic world, alluding to her (Tsvetaeva’s) own unique position: “— А я? —”

In her correspondence with Rilke (anticipating in him a nonpareil ability to comprehend) Tsvetaeva attempted to explain to him her self-consciousness and self-concept: “Я – многие, понимаешь? Быть может, неисчислимо многие! (Ненасытное множество!) [...] Всю жизнь в ложном положении. "Ибо где я согнут, – я солган". Солгана, Райнер, не лжива!”²¹¹ In Catherine Ciepiela’s analyses of Tsvetaeva-Rilke’s correspondence I found support for my belief that Tsvetaeva reaches an awareness of her

²¹⁰ See chapter “Classical Themes in Tsvetaeva’s Early Poetry”.

²¹¹ See: Tsvetaeva, *Letters to Rilke*.

exceptionality among the poets.²¹² Quoting Tsvetaeva and Rilke, Ciepiela writes: “She resists being “bent” by others’ demands in those things that matter most, love and poetry. She thus reads back to Rilke his own lesson about the poet’s solitude, though she achieves hers in the specific context of being “a woman, married, children, etc.” [...] In her reply, Tsvetaeva accommodated the contradiction with agility, though also with a question mark. Summoning Goethe as an authority, she allowed that she might be both right and wrong, both natural and unnatural, both woman and not-woman. [...] The idea that nature can be unnatural derived not just from Goethe but from Tsvetaeva’s mother. [...] Rilke’s law [...] demands that she relinquishes her femininity (be a “rare” woman) to earn the title of poet. Both the mother and the male genius legislate a gender arrangement that leaves no place for Tsvetaeva except as the unnatural woman. Tsvetaeva obeys and contests this law by representing herself to Rilke as the unnatural woman while defending her condition as “natural” This woman is none other than Psyche, whose identity Tsvetaeva now claims before Rilke”.²¹³ She comes to an understanding of herself as a unique and perhaps unprecedented poetic phenomenon. It is essential, that Tsvetaeva pointed to her status as wife and mother. Motherhood was for her a significant component of her “history”, and a fate-bearing hereditary line from her own mother (the wounded Amazon) and to her own children, Ariadne, Irina and George. The theme of motherhood reached symbolic and mythical levels in Tsvetaeva’s poetry and prose; it differentiates her from those poetesses who rejected this aspect of womanhood. Tsvetaeva’s genius thus merged the spiritual and the physical, feminine and masculine, devotion and freedom, Amur and Psyche, the Bride and the Wise, Orphic and Dionysian.

²¹² Catherine Ciepiela. *The Same Solitude: Boris Pasternak and Marina Tsvetaeva*, Chapter “The End of the End (1926-1935)”, 193.

²¹³ *Ibid.*, 193-194.

We can relate to Tsvetaeva's own words, which explain this phenomenon of limitlessness: "Всякое определение, придавая точный смысл, ограничивает", "В природе нет повторения: оно вне природы и, значит, вне творчества. [...] Повторяет только машина; у "поэтов, которые повторяют", машина памяти отделяется от творческих источников и становится чистым механизмом. Повторение есть чисто механическое воспроизведение неизбежно чужого, хотя бы и своего собственного. Ибо, выучив наизусть свою собственную мысль, я повторяю её как чужую, без участия творческого начала". Tsvetaeva distinguishes "lyrical genius" from the genius in principle: "В отличии масштаба мира — отличие гения от лирического гения. Ведь существуют и чисто лирические гении, но их никогда не называют гениями. Замкнутость, обречённость на самого себя нарекается, определяется словом лирик. А безграничность и даже безличность гения — отсутствием определения или невозможностью определения вообще".²¹⁴ Through these words Tsvetaeva also delineates her conception of Orphic poetry and pure lyrical gift. Tsvetaeva's "world's scale" (масштаб мира) is commensurate to the genius.

The more one studies Tsvetaeva the more obvious does one realize the impossibility of finding certain univocal and conciliatory meanings and interpretations for her works. In Tsvetaeva's case, it seems that for every thesis there is an antithesis, for every argument there are counterarguments. Her personality is very complex, and her texts are multifaceted and inexhaustible. For a researcher this situation may cause frustration, after finding contradictory material to his/hers beautifully constructed thesis. However, further study leads to an increased admiration for and fascination with such an

²¹⁴ М.И. Цветаева, *Поэты с историей и поэты без истории*. Клармар, 1 июля 1933.

author as Marina Tsvetaeva. As Tsvetaeva wrote: “Меня вести можно только на контрасте, т. е. на всеприсутствии: наличности всего. Либо брать – часть. Но не говорить, что эта часть – всё. Я – много поэтов, а как это во мне спелось – это уже моя тайна”.²¹⁵

²¹⁵ Letter to Jury Ivask, January 25, 1937, Monday, Vanves (Seine) 65, Rue J. B. Potin

APPENDIX

COMPLEMENTARY NOTES

1) “Так, высоко́ запрокинув лоб...”

Так, высоко́ запрокинув лоб,

— Русь молодая! — Слушай!—

Опровергаю лихой поклёп

На Красоту и Душу.

Над кабаком, где грехи, гроши,

Кровь, вероломство, дыры —

Встань, Трои́нство моей души:

Лилия — Лебедь — Лира!

Июль 1918

“Надобно смело признаться, Лира!..”

Надобно смело признаться, **Лира!**

Мы тяготели к великим мира:

Мачтам, знамёнам, церквам, царям,

Бардам, героям, орлам и старцам,

Так, присягнувши на верность — царствам,

Не доверяют Шатра — ветрам.

Знаешь царя — так псаря не жалуй!

Верность как якорем нас держала:

Верность величию — вине — беде,

Верность великой вине венчанной!

Так, присягнувши на верность — Хану,

Не присягают его орде.

Ветренный век мы застали, Лира!

Ветер в клоки изодрав мундиры,

Треплет последний лоскут Шатра...

Новые толпы — иные флаги!

Мы ж остаёмся верны присяге,

Ибо дурные вожди — ветра.

14 августа 1918

Душа

Выше! Выше! Лови — лётчицу!

Не спросившись лозы — отческой

Нереидою по — лощется,

Нереидою в ла — зурь!

Лира! Лира! Хвалынь — синяя!

Полыхание крыл — в скинии!

Над мотыгами — и — спинами

Полыхание двух бурь!

Муза! Муза! Да как — смеешь ты?

Только узел фаты — веющей!

Или ветер страниц — шелестом

О страницы — и смыв, взмыл...

И покамест — счета — кипами,

И покамест — сердца — хрипами,

Закипание — до — кипени

Двух вспененных — крепись — крыл.

Так, над вашей игрой — крупной,

(Между трупами — и — куклами!)

Нé общупана, нé куплена,

Польхая и пля — ша —

Шестикрылая, ра — душная,

Между мнимыми — ниц! — сущая,

Не задушена вашими тушами

Ду — ша!

10 февраля 1923

“Небо — синей знамени!...”

Небо — синей знамени!

Пальмы — пучки пламени!

Море — полней вымени!

Но своего имени

Не сопрягу с берегом сим.

Лира — завет бедности:

Горы — редей темени.

Море — седей времени.

Июль 1935

2) “Self-mythology” as a common characteristic of creative personae [Jung discusses “Personae” as “personality” and “mask” or accepted (social) role...] of that era, i.e. of Modernism, Symbolism, is widely discussed in research literature in connection to Zinaida Gippius (1869 – 1945), Anna Akhmatova (1889 – 1966), Alexander Blok (1880 – 1921), Vladimir Mayakovskii (1893 – 1930) and many other representatives of Russian Modernism. Though, self-mythologizing in the case of Tsvetaeva was a phenomenon of a different nature than, for example, of Mayakovskii, who was actively constructing and developing the mythopoetic “I”, as was noted by L. Trotsky, R. Jakobson and others. [See: P. O. Якобсон. *О поколении, растратившем своих поэтов.*] Talking about poetic mythology of Mayakovskii, Jakobson for instance, emphasizes his “treatment” of Time: “С верой в преодолимость времени, в победу над его непрерывным шажком связано учение Маяковского о поэте. [...] ... мощные забегают настолько же вперёд, чтоб “тащить понятное время”. Поэт, обгоняющий и подгоняющий время – постоянный образ у Маяковского. Не таков ли и подлинный образ самого Маяковского?”. If Mayakovskii was “constructor”, exposé and performer, Tsvetaeva was listener and observer. Her mythologies were the results of listening, feeling and intimate comprehension of people, time, fate, and destiny. She reaches through time, past and future, and crosses through the realms of life and death. For example, she looks at portraits of the dead, and attempts to foresee the future, as if it is already written in the “Book of Life”. In the Chapter "On Photography, Literature, and Image as Memento Mori" Molly T. Blasing argues: "Photographs engender intimate encounters with a variety of individuals —

her deceased grandmother, Rainer Maria Rilke, the late Gronskaa—from whom she is separated by insurmountable distances or death [...] also works for Tsvetaeva as a personal memento mori; [...] to prefigure the poet's own death. [...] Tsvetaeva's first use of the photographic image in conjunction with the poetic word as a means to commune with the past and the world beyond the grave is found in her 1914 poem "Babushke" (To Grandmother)." [Blasing, Molly Thomasy, "Through the Lens of Loss: Marina Tsvetaeva's Elegiac Photo-Poetics," *Slavic Review* 73.1 (Spring 2014).] "For Tsvetaeva, photographs give rise to poetry in places where the images the poet encounters represent a palpable form of personal loss. [...] The intersection of photography and poetry for Tsvetaeva also invariably occurs at the crossroads of life and death. At each intersection, a photograph inspires poetic writing because the picture offers a means to bridge the divide between presence and absence, between the world of the living and the world beyond. The images come to the poet primarily as the stilled gestures or artifacts of individuals who have already departed — or are soon to depart—this world."

3) To Boris Pasternak (26-go мая 1926 г., среда): "Борис... [...] Да, ты не знаешь, у меня есть стихи к тебе, в самый разгар *Горы* [*"Поэма Горы"*]. (*Поэма Конца* — одно. Только *Гора* раньше и — мужской лик, с первого горяча, сразу высшую ноту, а *Поэма Конца* уже разразившееся женское горе, грянувшие слезы, я, когда ложусь, — не я, когда встаю! *Поэма горы* — гора, с другой горы увиденная. *Поэма Конца* — гора на мне, я под ней). Да, и клином врезавшиеся стихи к тебе, недоконченные, несколько, взывание к тебе во мне, ко мне во мне".

4) Иваску Ю. П. 4-го апреля 1933 г., Clamart (Seine), 10, Rue Lazare Carnot: "М. б. Вам интересно будет узнать, что оба Георгия — кузминский и мой* — возникли

одновременно и ничего друг о друге не зная. С Кузминым у меня есть переключка, только он отродясь устал, а с меня хватит ещё на 150 миллионов жизней. *Федры* Кузмина** не читала никогда. Источники моей Федры – вообще всей моей мифики – немецкий пересказ мифов для юношества Густава Шваба. Верней (источники-то я сама, во мне) – материалы. Равно как материалы Царь-Девы и Молодца – соответствующие сказки у Афанасьева".

[*Стихотворение М. А. Кузмина «Св. Георгий (Кантата)» написано в 1917 г. (опубликовано в его сб. «Нездешние вечера». Пг., 1921); цветаевский цикл «Георгий», вошедший в сборник «Ремесло», создан позже, в июле 1921 г. См. т. 2, а также очерк «Нездешний вечер» (т. 4). - Марина Цветаева. Собрание сочинений в семи томах. Т. 7. Москва, «Эллис Лак», 1995. Р.381, 412.

**Стихотворение М. А. Кузмина «Пламень Федры» (1921), вошедшее в его сборник «Параболы» (Пг.; Берлин, 1923).]

5) Рильке Р.-М. St. Gilles-sur-Vie. 12-го мая 1926 г.: "И, кстати, только что получила из Парижа русскую, чисто литературную газету (нашу единственную за границей) со следующими строками:

«Из этого («Поэт о критике» – заметки, проза) мы узнаем, что госпожа Ц. до сих пор безутешна из-за смерти Орфея и тому подобные нелепости...».

Один критик сказал о Блоке: «Четыре года, отделяющие нас от его смерти, примирили нас с нею, почти приучили нас к ней».

Я парировала: «Если достаточно четырёх лет, чтобы примириться со смертью такого

поэта как Блок, то как обстоит дело с Пушкиным (†1836) . И как с Орфеем (†)? [...]
Это, конечно, не имеет отношения к «литературе» (belles lettres), поэтому меня
высмеяли. Будь это стихи (поэт (глупец!), который осмеливается писать прозой!),
будь это стихи, они бы промолчали, а может, и – вздохнули. **Не древняя ли притча
об Орфее и зверях, к которым принадлежали и – овцы?**

Ты понимаешь, я неузвима, ибо я не госпожа Ц., и т. д. и т. п., как они всё же
считают. Но мне грустно: вечно-правдивая и вновь повторяющаяся история о поэте и
толпе, – как бы хотелось, все-таки избавиться от этого!

б) Кедр. АПОЛОГИЯ (О книге кн. С. Волконского «Родина»): "А вот женский голос,
умоляющий по телефону Волконского читать лекции в такой-то тысяча-первой
студии. Из лекции ничего не вышло, но дня три спустя лектор, к удивлению своему,
получает от той самой просительницы продовольственную посылочку.
Обладательница умоляющего голоса оказалась видной коммунисткой.

Капли в море, да. Бедные капли масла в кровавом море, и не им утишить бурю! Но
не будем, подобно коммунистам, измерять всякую ценность — количеством, и не
забудем, что **на каждого зверя — есть Орфей!**"

7) Живое о живом: “ Макса Волошина в Революцию дам двумя словами: он спасал
красных от белых и белых от красных, вернее, красного от белых и белого от
красных, то есть **человека от своры**, одного от всех, побеждённого от
победителей.”, “Макс неизменно стоял вне: за каждого и ни против кого. Он умел
дружить с человеком и с его врагом, причём никто никогда не почувствовал его
предателем, себя – преданным, причём каждый (вместе, как порознь) неизменно

чувствовал всю исключительную его, М.В., преданность ему, ибо это – было. Его дело в жизни было – сводить, а не разводить, и знаю, от очевидцев, что он не одного красного с белым человечески свёл, хотя бы на том, что каждого, в свой час, от другого спас. Но об этом позже и громче.” - Марина Цветаева. Собрание сочинений в семи томах. Т. 4. Москва, «Эллис Лак», 1994. P.217, and P.190.

Миротворчество М. В. входило в его мифотворчество: мифа о великом, мудром и добром человеке.

8) About Hades and Hell: Christian views on hell and Hades:

https://en.wikipedia.org/wiki/Christian_views_on_Hades

https://en.wikipedia.org/wiki/Christian_views_on_hell

9) Tsvetaeva named her daughters Ariadna (Ariadne) and Irina, and her son – George (Georgie). Irina is consonant and rhyming to “Marina”, though with the “antonymic” to her own name’s “nature” – as “Irina” means “peace”, “repose”, “rest”. These names are instinct with meaning and predestination, which reveal themselves in Tsvetaeva’s poems and prose. Names of Georgie and Ariadne are connected through the **mythologeme of “descent to the underworld”** with the image of Orpheus. Ariadne – “путеводная нить” – “the clue-thread”, which she gives, or which is given for a safe return, to the Hero, descending into the Labyrinth.

Herein we may point, that Tsvetaeva entrusted her little daughter, as a mediator, to deliver her poetry (manuscript) to Alexander Blok at the poetry evening, while she herself remained in the “shadows”. In connection to this name – Ariadne, Tsvetaeva also poetically

developed a theme of daughter-sister relationships. The trope of spiritual Sister in fate and poetry played an important role in her oeuvre. In the later period of her life she created poetic dramas comprehending characters and fate of two mythological sisters Ariadne and Phaedra – *Ариадна* (1924), *Федра* (1927).

10) In the Chapter "On Photography, Literature, and Image as Memento Mori" Molly T. Blasing argues: "Photographs engender intimate encounters with a variety of individuals—her deceased grandmother, Rainer Maria Rilke, the late Gronskii—from whom she is separated by insurmountable distances or death [...] also works for Tsvetaeva as a personal memento mori; [...] to prefigure the poet's own death. [...] Tsvetaeva's first use of the photographic image in conjunction with the poetic word as a means to commune with the past and the world beyond the grave is found in her 1914 poem "Babushke" (To Grandmother)."

See: Blasing, Molly Thomasy, "Through the Lens of Loss: Marina Tsvetaeva's Elegiac Photo-Poetics," *Slavic Review* 73.1 (Spring 2014). "For Tsvetaeva, photographs give rise to poetry in places where the images the poet encounters represent a palpable form of personal loss. [...] The intersection of photography and poetry for Tsvetaeva also invariably occurs at the crossroads of life and death. At each intersection, a photograph inspires poetic writing, because the picture offers a means to bridge the divide between presence and absence, between the world of the living and the world beyond. The images come to the poet primarily as the stilled gestures or artifacts of individuals who have already departed—or are soon to depart—this world."

11) Mythopoetics / Mythopoeia of names, assertion of Tsvetaeva's perception of names -

present a complicated theme for a research. Symbolism of names - Ariadne, Irina, Georgie, Marina, as well as several other names and mythologemes associated with them – plays an important role in formation of Tsvetaeva’s self-mythology and expressions of the lyrical “I”.

Irina Efron was born in April 13th of 1917. On the eve of her birth Tsvetaeva wrote a poem about the time of quietness, silencing of her Song, closing of her eyes, dreaming – “покой”, which will come some day:

А всё же спорить и петь устанет —

И этот рот!

А всё же время меня обманет

И сон — придёт.

И лягу тихо, смежу ресницы,

Смежу ресницы.

И лягу тихо, и будут сниться

Деревья, птицы.

This poem and the newborn girl’s name reflected both the anticipation of death – “sleep-death”, and deep longing for peace – “покой” as gift. It was the time when her husband Sergey was somewhere at the front, and his fate was unknown. War and revolution were flaring up and forever breaking down the familiar world. Irina died from hunger in Moscow

in February of 1920. Rare references to Irina's death in Tsvetaeva's poetry many contemporaries and critics impute to her coldness and indifference to her second daughter, without understanding that this silence by itself is the reflection of mother's deepest pain: the unbearable pain causes such omission. In the cycle "Разлука" (1921) she writes:
Ручонки, ручонки! / Напрасно зовёте: / Меж нами – струистая лестница Леты. During the Easter Week of 1920 she wrote "Две руки, легко опущенные...": Светлая – на шейке тоненькой -/ Одуванчик на стебле! / Мной ещё совсем не понято, / Что дитя моё в земле. (Пасхальная неделя 1920).

5

Тихонько

Рукой осторожной и тонкой

Распутаю путы:

Ручонки — и ржанью

Послушная, зашелестит амазонка

По звонким, пустым ступеням расставанья.

Топочет и ржёт

В осиянном пролёте

Крылатый. — В глаза — полыханье рассвета.

Ручонки, ручонки!

Напрасно зовёте:

Меж ними — струистая лестница Леты.

June 27, 1921

(Images: “две головки” “две руки” хрупкий “одуванчик”

«Троеручица» Отсечение рук... Чудо о третьей руке... Сказка о матери и дочерях.)

In the poem "Две руки, легко опущенные...", composed during the Easter week in 1920, Tsvetaeva writes about deceased Irina as “light” (светлая) and unearthly, like fragile blow-away dandelion (одуванчик), and thus she associates her child, whom she was unable to protect, with golden and white (color symbolism).

In a great number of Tsvetaeva’s poems images of working hands, protecting hands, helpless hands, or severed hands play a key role. This significant for Tsvetaeva’s self-expression trope of hands appears in this poem as well. Tsvetaeva contrasts a state of harmony – two little heads and two mother’s hands (“по одной на каждую - / Две головки мне дарованы”) – with a state of despair – when only two hands are so little, and not enough, when both hands are needed to pull out a child from death (Но обеими - зажатыми - / Яростными - как могла! - / Старшую у тьмы выхватывая - / Младшей не уберегла). The line about one hand, which after the child’s death became odd and empty, inversely points to that third ‘helping hand’, which she was lacking, when fighting for the child’s life. I think, that it refers to “**the miracle of the third hand**”:

(see: Легенды о переplывающей реку Богородице в русской фольклорной Библии.*

В.С. Кузнецова. НОВОСИБИРСК

<http://www.nsu.ru/education/virtual/cs016kuznetsova.pdf> : Среди легенд русской фольклорной Библии известны повествования о бегстве в Египет Богородицы с младенцем и спасении младенца Христа, некоторые из них были уже нами рассмотрены [Кузнецова, 2007; Kuznetsova, 2007; Кузнецова, 2011]. Эту тему продолжают легенды о Богородице, переплывающей реку. Они рассказывают о том, как, спасаясь от преследователей, Богородица с младенцем переплывает реку, при этом Богородица просит своего божественного сына даровать ей третью руку, чтобы она могла плыть, держа третьей рукой сына. Вот представленный в записи XIX века пример сюжета, переданный С.В.Максимовым [Максимов, 1994, с.358–359]: Один раз гнались за Богородицей разбойники, а она была с младенцем на руках. Бежала, бежала Богородица, глядь – река. Она и бросилась в воду, рассчитывая переплыть на другую сторону и спастись от погони. Но с младенцем на руках плыть было трудно, потому что грести приходилось только одной рукой. Вот и взмолилась Богородица своему младенцу: «Сын мой милый, дай ты мне третью руку, а то плыть мне неволю». Младенец услышал молитву матери, и появилась у неё третья рука. Тогда уж плыть было легко, и Богородица благополучно достигла противоположного берега. «Надо думать, – завершает пересказ легенды С.В.Максимов, – что в связи с этой же легендой стоит и происхождение иконы Божьей Матери “Троеручицы”» [Максимов, 1994, с.359]:

- according to the well-known Russian “folk Bible” and tales, it was given to the mother (God Mother) to protect and save the child (Christ) from death (bandits/robbers, drowning in the river, etc.) This circle of tales is associated with highly revered icon of God Mother,

depicted with three hands - Божия Матерь “Троеручица” (belongs to the iconographic type *Hodegetria* - "She who shows the Way").



[<https://ru.wikipedia.org/wiki/Троеручица>;

http://hramtroicy.prihod.ru/ikony_bozhiejj_materi/view/id/1133956]

Earlier, in 1916, “Троеручица” appeared in the poem developing the lyrical “Г” of Царь-Деввица, Чернокнижница: “Коли милым назову — не соскучишься! / Богородицей — слыву — Троеручицей: / Одной — крепости крушу, друга — тамотка, / Третьей по морю пишу — рыбам грамотку.”

In 1934, 14 years after Irina’s death, Tsvetaeva wrote a tale “Сказка матери”: in it a bandit/robber demands from mother to choose which one of her two daughters he shall kill; when mother refuses to choose, he forces her to light two candles and promises to kill that daughter, whose candle burns out first. In this tale the God’s miracle saves both daughters and the mother from the horrific choice: “...от церкви расходились две совершенно

одинаковых дороги, как две руки, как два крыла - и вот по разным дорогам, с двух разных сторон, шаг в шаг, секунда в секунду к церкви - а против церкви — солнце вставало! — разбойник и мать. Открывают замок, входят в церковь, и — [...] Обе свечи горели ровно, одна другой не меньше, одна другой не больше, нисколько не сгорев, ни на столечко не сгорев... Как вчера поставили - так и стояли.”

"Две руки, легко опущенные..." (Пасхальная неделя 1920)

Две руки, легко опущенные

На младенческую голову!

Были - по одной на каждую -

Две головки мне дарованы.

Но обеими - зажатыми -

Яростными — как могла! —

Старшую у тьмы выхватывая —

Младшей не уберегла.

Две руки — ласкать-разглаживать

Нежные головки пышные.

Две руки — и вот одна из них

За ночь оказалась лишняя.

Светлая — на шейке тоненькой —

Одуванчик на стебле!

Мной ещё совсем не понято,

Что дитя моё в земле.

An attempt to comprehend the meaning of Irina's death and its preordination as a tribute or sacrifice, exudes through the note which Tsvetaeva made on the manuscript of the 1917 poem "А всё же спорить и петь устанет - / И этот рот...": "Написано накануне рождения моей второй дочери – Ирины – род<ившейся> 13-го апреля 1917 года – умершей 2-го февраля 1920 года, в Сретение, от голода, в Кунцевском приюте. Снега, сосны". Сретение in Russian means Candlemas – праздник принесения младенца Христа в храм для посвящения Богу – Commemoration of the consecration of the infant Christ to the temple of God, and signifies the coming sacrifice - as if Irina was predestined to be God's child. Irina's death betokens the wreck of the hope for peace, and the impossibility of finding "покой" for Tsvetaeva. In the memoirs of her contemporaries we find passages connecting this loss with a chain of tragic events and fatal decisions which she had made, including her following Efron into emigration and later, her return to Soviet Russia. (See Voloshin, etc.)

Long before her son's birth, Tsvetaeva was carrying her dream and premonition of a son. In some of her letters (for example, to Sergey Efron) her belief in the "future being/coming of the son" sounds almost like a hope of atonement for Irina's death.

12) Земные приметы (стр. 520-521): "Лазарь: застекленевшие навек глаза. Лазарь —

глаза — Glas... И еще glas des morts... [Похоронный звон (фр.).] (Неужели от этого?)

“Воскреси его, потому что нам без него скучно!” — то же самое, что: “Разбуди его, потому что мы без него не спим”... Разве это довод? — О, какое мёртвое, плотское, чудовищное чудо! Какое насилие над Лазарем и какое — страшнейшее — над собой!

Лазарь, возвращающийся оттуда: мёртвый к живым, и Орфей, спускающийся туда: живой — к мёртвым... Разверстая яма и Елисейские поля. — Ах, ясно! — Лазарь оттуда мог принести только тлен: дух, в Жизнь воскресший, в жизнь не “воскресает”. Орфей же из жизни ушёл — в Жизнь. Без чужого веления: жаждой своей.

(А может быть, просто обряд погребения? Там — урна, здесь — склеп. Орфею навстречу в Аиде двинулся призрак, из пепла восставший. А Марии и Марфе – труп.”

13) Among the most salient classical examples of tragic heroes is the persona of Oedipus – knowing his destiny he struggled to avoid it, but inevitably fell into the ‘loop of fate’. This concept was appealing to Russian Symbolists and was developed in their works. We must consider their influence on Tsvetaeva’s perceptions for the deeper understanding of such important for her themes like, for example, Love and Eros (versus sex or sexual orientation), child - daughter – sister relation, etc. [See Максимилиан Волошин, Вячеслав Иванов «Эрос» etc.] Thus in accordance with this stream we may deeper understand how mythological, folklore, literary and historical models and personages carry

out those clues, which often help Tsvetaeva to grasp and relate through poetry or prose her insights to the readers.

14) Надъ ними древность простираетъ длани,
Имъ свѣтитъ рокъ сіяньемъ вѣщихъ глазъ,
Ихъ каждый мигъ - мучительный экстазъ.
Вы передъ ними - щепки въ океанѣ!
Для нихъ любовь - минутный лучъ въ туманѣ,
Единый свѣтъ немеркнушій - для васъ.
Вы лишь въ любви таинственно-богаты,
Въ ней все: пожаръ и голубые льды,
Послѣдний лучъ и первый лучъ звѣзды,
Всѣ ручейки, всѣ травы, всѣ закаты!..
- Надъ ними ликъ склоняется Гекаты,
Имъ лунной Греціи цвѣтутъ сады...
Они покой находятъ въ Гераклитѣ,
Орфея тѣнь имъ зажигаетъ взоръ...
А что у васъ? Одинъ вѣнчальный флёръ!
Вяжите крѣпче золотыя нити
И каждый мигъ молитвенно стелите
Свою любовь, какъ маленькій ковёръ!

15) А. С. Штейгеру: Я с горечью подозреваю Вас в ницшеанстве? — Ого! —

Во-первых, ницшеанство — и Ницше.

Ницшеанство — как всякое «анство» — ЖИРЕНЬЕ НА КРОВИ. — Заподозрить Вас в нем, т. е. в такой вопиющей дармовщине — и дешевке — унижить — себя.

Но был — Ницше. (NB! Я без Ницше — обошлась. Прочтя Заратустру — 15 лет, я одно узнала, другого — не узнала, ибо во мне его не было — и не стало никогда. Я, в жизни, любила Наполеона и Гёте, т. е. с ними жизнь прожила.)

Но помимо нашей необходимости в том или ином явлении, есть само явление, его необходимость — или чудесность — в природе. И Ницше — есть. И рода мы — одного!

Ja, ich weiss woher ich stamme!

Unersattlich wie die Flamme

Nahr ich und verzehr ich mich.

Glut wird alles, was ich fasse,

Kohle-alles was ich lasse.

Flamme bin ich sicherlich.

(Гете — Flammentod:

Wenn Du dieses Eins nicht hast:

Dieses: stirb und werde —

Bist Du nur ein truber Gast

Auf der dunkeln Erde.)

Итак 1) горевать о Вашем «нищезанстве» (и писать — брезгливо!) я не могла, ибо — если бы я могла заподозрить Вас в нищезанстве — Вас бы для меня — не было (было бы любой позвавший — и любой — отозвавшийся. Любой с любым).

2) я не о нищезанстве (нище-анстве!) горевала, а сказала: — Тогда — будьте как Ницше, т. е. открыто и горько и беспощадно — жгите.

(Знаете, что последней подписью под его последним письмом безумца было:

Dionyseus, der Gekreuzigte

— Так видите, что ему Ницше — стоил?!

Ницше — одно из предельных воплощений человеческого (нечеловеческого!) страдания. И если я сказала: — тогда будьте как он — это только значило: страдайте с его чистотой. Убивайте (прежде всего — себя) бескавычно.

Но и любите — бескавычно.

16) ACE

Ты мне нравишься: ты так молода,

Что в полмесяца не спишь и полночи,

Что на карте знаешь те города,

Где глядели тебе вслед чьи-то очи.

Что за книгой книгу пишешь, но книг

Не читаешь, умилённо поникши,

Что сам Бог тебе — меньшей ученик,

Что же Кант, что же Шеллинг, что же Ницше?

Что весь мир тебе — твоё озорство,

Что наш мир, он до тебя просто не был,

И что не было и нет ничего

Над твоей головой — кроме неба.

<1915>

17) “Макс был знающий. У него была тайна... [...] - Есть духи огня, Марина, духи воды, Марина, духи воздуха, Марина, и есть, Марина, духи земли. [...] Идём по пустынному уступу, в самый полдень, и у меня точное чувство, что я иду - вот с таким духом земли. Ибо каким (дух, но земли), кроме как вот таким...[...] Макс был настоящим чадом, порождением, исчадием земли. Раскрылась земля и породила: такого, совсем готового, огромного гнома, дремучего великана, немножко быка, немножко Бога [...], с аквамаринами вместо глаз, с дремучим лесом вместо волос, со всеми морскими и земными солями в крови ("А ты знаешь, Марина, что наша кровь - это древнее море..."), со всем, что внутри земли кипело и остыло, кипело и не

остыло. [...] В Максе жила четвертая, всеми забываемая стихия - земли. Стихия континента: сушь.”

18) "Взлобье горы. Пишу и вижу: справа, ограничивая огромный коктебельский залив, скорее разлив, чем залив, - каменный профиль, уходящий в море. Максин профиль. Так его и звали. [...]...эта же голова явно принадлежала огромному телу, скрытому под всем Черным морем. Голова спящего великана или божества. Вечного купальщика, как залезшего, так и не вылезшего, а вылезшего бы - путившего бы волну, смывшую бы все побережье. Пусть лучше такой лежит. Так профиль за Максом и остался."

19) The Theme of the tight-ropewalker in Nietzsche and in Tsvetaeva's poetry.

20) Poem *Психея* does not belong to the Orphic group of poems, but I believe that both chronologically and semantically it represents a very important link between Tsvetaeva's early Orphic poems and her later verse of the early 20-s. It uses another significant mythologeme and image – Psyche. In her 1918 poem *Психея*, Tsvetaeva is interested not in “retelling” the myth's plot in its entirety, but in relating her “story”. The Psyche mythologem involves Amur/Cupid and a complex array of themes and imagery, which Tsvetaeva adapts and elaborates. The poem uses alternation of male – stressed and female – unstressed rhymes.

Не самозванка — я пришла домой,

И не служанка — мне не надо хлеба.

Я — страсть твоя, воскресный отдых твой,

Твой день седьмой, твоё седьмое небо.

Там на земле мне подавали грош

И жерновов навешали на шею.

— Возлюбленный! — Ужель не узнаёшь?

Я ласточка твоя — Психея!

This short poem brings a lot of complicated associations. A woman appeals to her loved one who does not recognize her. She calls herself Psyche. Thus comes the first association with the myth about Amor (Eros) and Psyche and prompts the readers to search for elements of this myth in the poem. Psyche had to wonder and go through a lot of hardships in search for her lost love. Psyche in the poem shares - that like a homeless errant she was offered coins as charity, also she had to do hard work, which in the poem is represented by the image of the millstones on her neck. She, a swallow, had to live under a heavy burden. She is concerned that all these miseries have changed her – and that is why her beloved is not recognizing her.

We may relate these lines to the realities of the poet's life at the time when the poem was written in 1918. Even after the revolution Marina Tsvetaeva remained in Moscow, her birth-place, the city she loved so much. At that time she was separated with her husband Sergei Efron, who was a White Army officer. The lines: “Не самозванка — я пришла домой”, - may express an attempt to reassure herself that she is home in Moscow and in her homeland, even if everything changed so much, and the world she knew is gone without return. We also know that Tsvetaeva's life was extremely hard; she and her

daughters were starving. The words: "... мне подавали грош / И жерновов навешали на шею," – sound very autobiographical. Home - я пришла домой - may also refer to the realm of writing, and Tsvetaeva herself, being an unaccepted poet in Moscow society of that time.

We feel the contraposition of the earthly, heavy fate to which the poem's heroine was doomed. The first line of the second stanza puts it into the past: "Там на земле" is followed by verbs in the past tense. Then the true nature of the heroine is emphasized – she is like a swallow – symbol of freedom, spring, youth, she belongs to the sky, "ласточка" is a tender love-name, she is also Psyche – spirit, breath, and soul. The soul's return home means return to the sky, to the heavens, after her wanderings on Earth. The phrase "мне не надо хлеба" relates to spiritual needs - "не хлебом единым..." The heroine makes a strong claim – she is not an impostor and not a servant - "не самозванка", "и не служанка". She claims her right, and status, and role as the "passion" of her beloved one, as his "seventh sky" – the purest of the heaven's levels also meaning the highest joy. She is his "seventh day" – day of rest, "воскресный" may also remind of resurrection - "воскресенье". And the beloved one, whom she – the soul – is calling, to whom she is longing to return to is God himself.

21) There was a sculpture of the wounded Amazon in her mother's room. Note the use of Instrumental Case.

22) Olga Hasty writes that "the image of the descending staircase [in *Thus floated: head and lyre...*] suggests a descent into the underworld – here designated as the source of Orphic song." – O. Hasty, pages 24-25.

23) See, for example, *Душа и имя*: "Но душу Бог мне иную дал: / Морская она, морская!" (1911-12)

24) Though here I would like to look at the text, which shares the same tropes with these poems. It is a fragment from the Letter to an Amazon (*Письмо к амазонке*, 1932-34) ["...я отвечаю амазонке, а не белому женскому призраку..., не той, что дала мне книгу, той, что её написала." - М. Цветаева, *Автобиографическая проза*, «Письмо к Амазонке»], where Orpheus's head is mentioned to identify a particular "territory" of the Poetic Land – the island of Lesbos – without naming this place directly:

Но что скажет, что говорит об этом природа, единственная карательница наших физических отступничеств. Природа говорит: нет. Запрещая сие в нас, она защищает самое себя, её. Бог запрещая в нас нечто, делает это из любви к нам, природа, запрещая в нас то же, делает это из любви к себе, из ненависти ко всему, что не она. Природа так же ненавидит монастырь, как и остров, к которому прибило голову Орфея. Она карает нас вырождением. Но в монастыре у нас есть Бог, чтобы просить о помощи, на Острове же — только море, чтобы утопиться.

=====

Этот Остров — земля, которой нет, земля, которую нельзя покинуть, земля, которую должно любить, потому что обречён. Место, откуда видно все и откуда нельзя — ничего.

Земля считанных шагов. Тупик.

Та Великая несчастливица, которая была великой поэтессой, как нельзя лучше

выбрала место своего рождения. [Т. 5. Р. 491. М. Цветаева, Автобиографическая проза, «Письмо к Амазонке» Перевод с французского Ю. Клюкина. 1994.]

This text continues the theme of the Amazon and is connected to the poetic land of Orpheus, though here this land is not an Amphitheatre of ascent, but an island of isolation, a lock-up (“Тупик”), surrounded by the sea in which one can only drown oneself.

Tsvetaeva worked on this "letter" for two years, she wrote it in French, addressed it to Natalie Barni. In result, she created a monolog, contemplating her own fate and remembering Sophie Parnok and Sonia Holliday, and Sappho.

25) “Я была НЯНЬКОЙ при поэтах – совсем не поэтом – и не Музой! – молодой (иногда трагической!) нянькой. – Вот. – С поэтами я всегда забывала, что я – поэт. А они, можно сказать – и не подозревали.” 1923 – из письма Пастернаку (Пастернаку Б. Л.-2. Мокропсы, 10-го нового февраля 1923 г.):

“И больше всего я любила поэта, когда ему хотелось есть или у него болел зуб: это человечески сближало. Я была нянькой при поэтах, убажительницей их низостей, — совсем не поэтом! и не Музой! — молодой (иногда трагической, но всё ж:) — нянькой! С поэтом я всегда забывала, что я — поэт. И если он напоминал — открещивалась.

И — забавно — видя, как они их пишут (стихи), я начинала считать их — гениями, а себя, если не ничтожеством — то: причудником пера, чуть ли не проказником. [...]

Каторжного клейма поэта я ни на одном не видела: это жжёт за версту!”

26) Alya wrote in her diary about Marina's "meeting" with Blok:

“Выходим из дому ещё светлым вечером. Марина объясняет мне, что Александр Блок – такой же великий поэт, как Пушкин. И волнующее предчувствие чего-то прекрасного охватывает меня при каждом её слове». Затем, удивительно близко к тексту и, главное, к смыслу Аля пересказала стихи, которые читал Блок. И дальше – о матери: «У моей Марины, сидящей в скромном углу, было грозное лицо, сжатые губы, как когда она сердилась. Иногда её рука брала цветочки, которые я держала, и её красивый горбатый нос вдыхал беззапахный запах листьев. И вообще в её лице не было радости, но был восторг”

Victoria Shevelenko wrote about this memory: "Ребёнок оставил нам сейсмографически-точную запись состояния Цветаевой во время чтения Блока. Радости не было и не могло быть: она видела тяжелобольного усталого человека, уже почти отсутствующего:

И вдоль виска – потерянным перстом —

Все водит, водит...

.....

Так, узником с собой наедине,

(Или ребёнок говорит во сне?) ...

27) See more about references to Blok’s poems – “...в какой колыбели лежишь?”

28) Владислав Ходасевич, Берлинское:

Что ж? От озноба и простуды —

Горячий грог или коньяк.

Здесь музыка, и звон посуды,

И лиловатый полумрак.

А там, за толстым и огромным

Отполированным стеклом,

Как бы в аквариуме темном,

В аквариуме голубом —

Многоочитые трамваи

Плывут между подводных лип,

Как электрические стаи

Светящихся ленивых рыб.

И там, скользя в ночную гнилость,

На толще чуждого стекла

В вагонных окнах отразилась

Поверхность моего стола, —

И, проникая в жизнь чужую,

Вдруг с отвращеньем узнаю

Отрубленную, неживую,

Ночную голову мою.

14-24 сентября 1922, Берлин

29) See illustration below – Russian icons.

30) Александр Пушкин

АНДРЕЙ ШЕНЬЕ. ПОСВЯЩЕНО Н. Н. РАЕВСКОМУ

Ainsi, triste et captif, ma lyre toutefois

S'éveillait...

Меж тем, как изумленный мир

На урну Байрона взирает,

И хору европейских лир

Близ Данте тень его внимает,

Зовёт меня другая тень,

Давно без песен, без рыданий

С кровавой плахи в дни страданий

Сошедшая в могильну сень.

Певцу любви, дубрав и мира

Несу надгробные цветы.

Звучит незнаемая лира.

Пою. Мне внемлет он и ты.

Подъялась вновь усталая секира

И жертву новую зовёт.

Певец готов; задумчивая лира

В последний раз ему поет.*

* Так, когда я был печальным и пленным, моя лира все же пробуждалась... (франц.)

31) Many researchers pointed to significance for Tsvetaeva of the coincidence of her birthday with the celebration of the name-day of Иоанн Богослов. For example, in 1916 she writes:

Красною кистью

Рябина зажглась.

Падали листья,

Я родилась.

Спорили сотни

Колоколов.

День был субботний:

Иоанн Богослов.

Марина Цветаева родилась 26 сентября (8 октября) 1892 года в Москве, в день, когда православная церковь празднует память апостола Иоанна Богослова. Это совпадение нашло отражение в нескольких произведениях поэтессы. Например, в стихотворении 1916 года:

John the Apostle (Иоанн Богослов) - 'author' of The Book of Revelation (*Откровение*

Иоанна Богослова), or The Apocalypse (its title is derived from the first word of the text, written in Koine Greek: apocalypses, meaning "unveiling" or "revelation") - combines the epistolary, the apocalyptic, and the prophetic...

32) Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Том 3. Тексты, напечатанные в "Парерга и паралипомена"

"ОРФЕЙ":

Знаком Орфея отмечены, в ряду изданий *Мусагета*, книги, составляющие серию избранных произведений литературы мистической. Избрание не предопределяется никакою догматическою тенденцией; но предпочтение отдается творениям, входящим в историческую связь развития мистики европейской, корни которой лежат с одной стороны в христианстве, с другой — в эллинизме. Критерием же принадлежности данного произведения к литературе мистической служит для Мусагета убеждение, что его возникновение обусловлено действительным внутренним опытом его творца, который оно достоверно изображает. [...] Мусагет — «водитель Муз». Вокруг лучезарного лирика движется согласный хоробод богинь — дочерей Памяти. Как планетные души окрест солнца, движась, творят они гармонию сфер. Кто был для эллинов божественный вождь хора? Одни говорили: «Аполлон»; другие: «Дионис». Третьи — младшие сыны древней Эллады — утверждали мистическое единство обоих. «Их двое, но они — одно», говорили эти: «нераздельны и неслиянны оба лица дельфийского бога». Но кто же, для эллинов, был Орфей? Пророк тех обоих, и больший пророка: их ипостась на земле, двуликий, таинственный воплоитель обоих. Лирник, как Феб, и устроитель ритма

(Eurhythmos), он пел в ночи строй звучащих сфер и вызывал их движением солнце, сам — ночное солнце, как Дионис, и страстотерпец, как он. Мусaget мистический есть Орфей, солнце темных недр, логос глубинного, внутренне-опытного познания. Орфей — движущее мир, творческое Слово; и Бога-Слово знаменует он в христианской символике первых веков. Орфей — начало строя в хаосе; заклинатель хаоса и его освободитель в строе. Призвать имя Орфея значит возвать божественно-организующую силу Логоса во мраке последних глубин личности, не могущей без него осознать собственное бытие: «fiat Lux».

33) А. Толстой. [Алексей Константинович Толстой (1817—1875)]

"Двух станов не боец, но только гость случайный...", 1858

* * *

Двух станов не боец, но только гость случайный,

За правду я бы рад поднять мой добрый меч,

Но спор с обоими досель мой жребий тайный,

И к клятве ни один не мог меня привлечь;

Союза полного не будет между нами -

Не купленный никем, под чьё б ни стал я знамя,

Пристрастной ревности друзей не в силах снести,

Я знамени врага отстаивал бы честь!

34) Александр Пушкин, *Поэту*:

Поэт! не дорожи любовью народной.

Восторженных похвал пройдёт минутный шум;

Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,

Но ты останься твёрд, спокоен и угрюм.

Ты царь: живи один. Дорогою свободной

Иди, куда влечёт тебя свободный ум,

Усовершенствуя плоды любимых дум,

Не требуя наград за подвиг благородный.

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;

Всех строже оценить умеешь ты свой труд.

Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит

И плюет на алтарь, где твой огонь горит,

И в детской резвости колеблет твой треножник.

7 июля 1830 г.

35) Сводные тетради 2.18. ТЕТРАДЬ ВТОРАЯ. Записи марта 1925 г.:

"Б. П., когда мы встретимся? Встретимся ли? Дай мне руку на весь тот свет, здесь
мои обе — заняты!"

36) * * * 7 февраля, 1923 г.

Не надо её окликать:

Ей оклик — что охлест. Ей зов

Твой — раною по рукоять.

До самых органных низов

Встревожена — творческий страх

Вторжения — бойся, с высот

— Все крепости на пропастях! —

Пожалуй — органом вспоёт.

А справишься? Сталь и базальт —

Гора, но лавиной в лазурь

На твой серафический альт

Вспоёт — полногласием бурь.

И сбудется! — Бойся! — Из ста

На сотый срываются... Чу!

На оклик гортанный певца

Органною бурей мщу!

37) М. Цветаева, Собрание сочинений в семи томах. Том 7, стр. 75. На «Дуинезских элегиях» (1923) Рильке сделал надпись: «Марине Ивановне Цветаевой. Касаемся друг друга. Чем? Крылами.//Издадека ведём свое родство.//Поэт один. И тот, кто нёс его,//встречается с несущим временами. Райнер Мария Рильке. (Валь Мон, Глион, Кантон Во, Швейцария, в мае 1926)». На «Сонетах к Орфею» (1923) – «Поэтессе Марине Ивановне Цветаевой. Райнер Мария Рильке (3 мая 1926)». (Письма 1926 года. С. 83 – 85).

38) Пастернаку Б. Л. 5 II, St. Gille-sur-Vie, 25-го мая 1926 г.

"Борис...:

...Не смешать двух вод. Не превратить твоего события в собственный случай [Не “воспользоваться” “случаем” письма Рильке, чтобы назвать тебя ещё раз (примеч. М. Цветаевой)]. Не быть ниже себя. Суметь не быть.

(Я бы Орфею сумела внушить: не оглядывайся!) Оборот Орфея — дело рук Эвридики. (“Рук” — через весь коридор Аида!) Оборот Орфея — либо слепость её любви, невладение ею (скорей! скорей!) — либо — о, Борис, это страшно — помнишь 1923 год, март, гору, строки:

Не надо Орфею сходить к Эвридике

И братьям тревожить сестёр

[Из стихотворения М. Цветаевой “Эвридика — Орфею”] —

либо приказ обернуться — и потерять. Все, что в ней еще любило — последняя
память, тень тела, какой-то мысок сердца, ещё не тронутый ядом бессмертья,
помнишь?

— — — ...С бессмертья змеиным укусом

Кончается женская страсть!

[Из этого же стихотворения.]

все, что ещё отзывалось в ней на её женское имя, — шло за ним, она не могла не
идти, хотя может быть уже не хотела идти. Так, преображённо и возвышенно, мне
видится расставание Аси с Белым [Разрыв А. Белого с женой, А. А. Тургеневой.] —
не смейся — не бойся.

В Эвридике и Орфее переключка Маруси с Молодцем — не смейся опять! — сейчас
времени нет додумать, но раз сразу пришло — верно. Ах, может быть, просто
продленное “не бойся” — мой ответ на Эвридику и Орфея. Ах, ясно: Орфей за ней
пришёл — жить, тот за моей — не жить. Оттого она (я) так рванулась. Будь я
Эвридикой, мне было бы... стыдно — назад!

О Рильке. Я тебе о нем уже писала. (Ему не пишу.) У меня сейчас покой полной
утраты — божественного её лика — отказа. Пришло само. Я вдруг поняла. А чтобы
закончить с моим отсутствием в письме (я так и хотела: явно, действительно
отсутствовать — Борис, простая вежливость не совсем или совсем не простых

вещей. — Вот. —

Твой чудесный олень с лейтмотивом “естественный” [В акrostихе-посвящении, которое Б. Пастернак прислал ей в письме от 19 мая 1926 г.:

Мельканье рук и ног и вслед ему

“Ату его сквозь тьму времён! Резвей

Ревя рога! А то возьму

И брошу гон и ринусь в сон ветвей”.

Но рог крушит сырую красоту

Естественных, как листья леса, лет.

Царит покой, и что ни пень — Сатурн:

Вращающийся возраст, круглый след.

Ему б уплыть стихом во тьму времён.

Такие клады в дуплах и во рту.

А тут носи из лога в лог ату,

Естественный, как листья леса, стон.

Век, отчего травить охоты нет?

Ответь листвою, пнями, сном ветвей

И ветром и травой мне и ей.]

Я слышу это слово курсивом, живой укоризной всем, кто не. [...]

Ту вещь о тебе и мне почти кончила [Поэма “С моря”]. (Видишь, не расстаюсь с тобой!) Впечатление: от чего-то драгоценного, но — осколки. До чего слово открывает вещь! Думаю о некоторых строках. — До страсти хотела бы написать Эвридику: ждущую, идущую, удаляющуюся. Через глаза или дыхание? Не знаю. Если бы ты знал, как я вижу Аид! Я, очевидно, на ещё очень низкой ступени бессмертия. “

39) Песенки из пьесы «Ученик», June 1920:

"Там, *на тугом канате*,

Между картонных скал,

Ты ль это как лунатик

Приступом небо брал?"

to П. Э.

Война, война! — Кажденья у киотов

И стрёкот шпор.

Но нету дела мне до царских счётов,

Народных ссор.

На, кажется, — надтреснутом — канате

Я — маленький плясун.

Я тень от чьей-то тени. Я лунатик

Двух темных лун.

Москва, 16 июля 1914

"Не думаю, не жалуюсь, не спорю. Не сплю.", July 13, 1914

[...]

На, кажется, надрезанном канате

Я — маленький плясун.

Я — тень от чьей-то тени. Я — лунатик

Двух темных лун.

"Не думаю, не жалуюсь, не спорю..."

Не думаю, не жалуюсь, не спорю.

Не сплю.

Не рвусь ни к солнцу, ни к луне, ни к морю,

Ни к кораблю.

Не чувствую, как в этих стенах жарко,

Как зелено в саду.

Давно желанного ижданного подарка

Не жду.

Не радуется утро, ни трамвая

Звонящий бег.

Живу, не видя дня, позабывая

Число и век.

На, кажется, надрезанном канате

Я — маленький плясун.

Я — тень от чьей-то тени. Я — лунатик

Двух темных лун.

13 июля 1914"

40) On the famous relief "Hermes, Eurydice, and Orpheus" Orpheus's name is written backwards.



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А.С.

ПУШКИНА. Рельеф: Гермес, Эвридика и Орфей, Слепок, Высота 118 см

Античное собрание - Цветаевская коллекция слепков, Отдел искусства и археологии

Античного мира, Зал - Главное здание ГМИИ им. А.С. Пушкина (Зал №14)

Подлинник - мрамор, Римская копия греческого оригинала II в. до н.э.,

Государственные музеи, Берлин.

41) Пастернаку Б. Л. 6 Bellevue, 31-го декабря 1926 г.

Борис,

Умер Райнер Мария Рильке.

[...]

Увидимся ли когда-нибудь? — С новым его веком, Борис!

М.

Bellevue, 1-го января 1927 г.

— Ты первый, кому пишу эту дату.

Борис, он умер 30-го декабря, не 31-го. Еще один жизненный промах. Последняя мелкая мстительность жизни — поэту.

Борис, мы никогда не поедим к Рильке. Того города — уже нет.

[...]

Видишь, Борис: втроём, в живых, все равно бы ничего не вышло. Я знаю себя: я бы не могла не целовать его рук, не могла бы целовать их — даже при тебе, почти что при себе даже. Я бы рвалась и разрывалась, распинаясь, Борис, п. ч. все-таки ещё этот свет. Борис! Борис! Как я знаю тот! По снам, по воздуху снов, по разгромождённости, по насущности снов. Как я не знаю этого, как я не люблю этого, как обижена в этом! Тот свет, ты только пойми: свет, освещение, вещи, иначе освещённые, светом твоим, моим.

На тем свету — пока этот оборот будет, будет и народ. Но сейчас не о народах.

— О нем.

Bellevue, 9-го февраля 1927 г.

Дорогой Борис,

[...]

Живу им и с ним. Не шутя озабочена разницей небес — его и моих. Мои — не выше

третьих, его, боюсь, последние, т. е. — мне ещё много-много раз, ему — много — один. Вся моя забота и работа отныне — не пропустить следующего раза (его последнего).

Грубость сиротства — на фоне чего? Нежности сыновства, отцовства?

Первое совпадение лучшего для меня и лучшего на земле. Разве не естественно, что ушло? За что ты принимаешь жизнь?

Для тебя его смерть не в порядке вещей, для меня его жизнь — не в порядке, в порядке ином, иной порядок. [...]

Дошло ли описание его погребения... Немножко узнала о его смерти: умер утром, пишут — будто бы тихо, без слов, трижды вздохнув, будто бы не зная, что умирает (поверю!). Скоро увижусь с русской, бывшей два последних месяца его секретарем [Е. А. Черношвинова.]. Да! Две недели спустя, получила от него подарок — немецкую Мифологию 1875 г. — год его рождения. Последняя его книга, которую он читал, была Paul Valery (Вспомни мой сон) [Сократический диалог “Душа и танец” французского поэта Поля Валери.].

42) “Этому [...] французскому модернисту в русской поэзии было, по существу, много тысяч лет, те много тысяч лет назад, когда природа, создав человека и коня, женщину и рыбу, не окончательно еще решила, где конец человеку, где коню, где женщине, где рыбе, - своих творений не ограничила. Макс мифу принадлежал душой и телом куда больше, чем стихами, которые скорее являлись принадлежностью его сознания. Макс сам был миф.”

43) Физика Макса была [...] введением в обширность духовную, физический жар его толстого тела только излучением того светового и теплового очага духа, у которого все грелись, от которого все горели; вся физическая сказочность его — только входом и вводом в тот миф, который был им и которым он был. [...] Это действующее лицо и место действия сказки было ещё и сказочник: мифотворец. О, сказочник прежде всего. Не сказитель, а слагатель. Отношение его к людям было сплошное мифотворчество, то есть извлечение из человека основы и выведение её на свет— Усиление основы за счёт "условий", сужденности за счёт случайности, судьбы за счёт жизни. Героев Гомера мы потому видим, что они гомеричны. Мифотворчество: то, что быть могло и быть должно, обратно чеховщине: тому, что есть, а чего, по мне, вовсе и нет. Усиление основных черт в человеке вплоть до видения — Максом, человеком и нами — только их. Все остальное: мелкое, пришлое, случайное, отметалось. То есть тот же творческий принцип памяти, о которой, от того же Макса слышала: "La mémoire a bon goût", то есть несущественное, то есть девяносто сотых — забывает.”

“Макс о событиях рассказывал, как народ, а об отдельных людях, как о народах. Точность его живописания для меня всегда была вне сомнения, как несомненна точность всякого эпоса. Ахилл не может быть не таким, иначе он не Ахилл. В каждом из нас живёт божественное мерило правды, только перед коей прегрешив человек является лжецом.”

44) М. Цветаева, *Поэты с историей и поэты без истории*, Кламар, 1 июля 1933.

Никто ещё дважды не ступал в одну и ту же реку.

Гераклит

Восходит солнце, и заходит солнце,
и спешит к месту своему, где оно восходит.

Идёт ветер к югу, и переходит к северу,
и кружится, кружится на ходу своём,
и возвращается ветер на круги свои.

Проповедник [Экклезиаст, 1:5]

45) *** September 28, 1923

По набережным, где седые деревья
По следу Офелий... (Она ожерелья
Сняла, — не наряженной же умирать!)

Но все же

(Раз смертного ложа — неможней

Нам быть нежеланной!

Раз это несносно

И в смерти, в которой

Предвечные горы мы сносим

На сердце!..) — она все немногие вёсны

Сплела — проплывать

Невестою — и венценосной.

Так — небескорыстною

Жертвою миру:

Офелия — листья,

Орфей — свою лиру...

— А я? —

46) From the letters to Rilke: “Если достаточно четырёх лет, чтобы примириться со смертью такого поэта как Блок, то как обстоит дело с Пушкиным (†1836). И как с Орфеем (†)? Смерть любого поэта, пусть самая естественная, противоестественна, т. е. убийство, поэтому нескончаема, непрерывна, вечно – ежемгновенно – длящаяся. Пушкин, Блок и – чтобы назвать всех разом – ОРФЕЙ – никогда не может умереть, поскольку он умирает именно теперь (вечно!). В каждом любящем заново, и в каждом любящем – вечно. [...]

Не древняя ли притча об Орфее и зверях, к которым принадлежали и – овцы? [...] Но мне грустно: вечно-правдивая и вновь повторяющаяся история о поэте и толпе, – как бы хотелось, все-таки избавиться от этого! [...] Когда раздастся пенье, раз навсегда мы будем знать – Орфей. (именно это – Орфея поющего и умирающего в каждом поэте – я имела в виду на предыдущей странице).”

47) Table 1. Comparative Literal Translation of Two Poems:

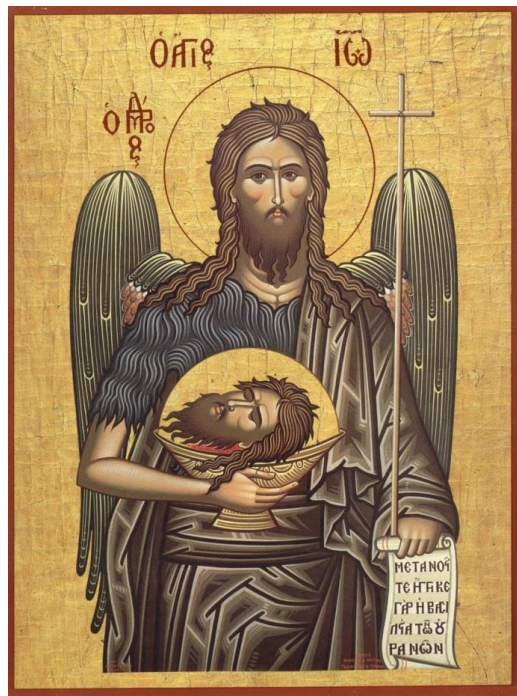
Thus floated: Head and Lyre and Like one somnolent, intoxicated.

Как сонный, как пьяный, Врасплох, не готовясь. Височные ямы: Бессонная совесть. Пустые глазницы: Мертво и светло. Сновидца, всевидца Пустое стекло.	Like one somnolent, intoxicated, Unawares, without caution. Temples' pits: Insomniuous conscience. Empty eye sockets: All dead and light. Empty glass of the dream-seer, all-seer.
Не ты ли Её шелестящей хламиды Не вынес — Обратным ущельем Аида?	Was it not you, Who had not carried out Through the return-rift of Hades Her susurrus mantel?
Не эта ль, Серебряным звоном полна, Вдоль сонного Гебра Плыла голова? Гебр (Hebrus)— древнее название реки Марицы во Фракии.	Was not it this head, which - Filled with silver bell-ring - Flowed with the somnolent Gebr-river? 16 th poem from the cycle "Poems to Blok"

<p>Так плыли: голова и лира, Вниз, в отступающую даль. И лира уверяла: мира! А губы повторяли: жаль!</p> <p>Крово-серебряный, серебро- Кровавый след двойной лия, Вдоль обмирающего Гебра - Брат нежный мой, сестра моя!</p> <p>Порой, в тоске неутолимой, Ход замедлялся головы. Но лира уверяла: мимо! А губы ей вослед: увы!</p> <p>Вдаль - зыблящимся изголовьем Сдвигаемые как венцом - Не лира ль истекает кровью? Не волосы ли — серебром?</p> <p>Так, лестницею нисходящей Речною — в колыбель зыбей. Так, к острову тому, где слаще</p>	<p>Thus were floating: head and lyre, Down - into receding far-away. And the lyre persuaded: to serenity! And lips repeated: pity (to leave this world)!</p> <p>Spilling blood-silvern, silver-bloody double-trail, Along the fainting Hebrus - My tender brother, Oh, sister of mine!</p> <p>At times, in unquenchable yearning, the movement of the head was slowing down, but the lyre was reassuring: do pass it by! And lips in refrain to her: "Alas!"</p> <p>Into the far-off – drawn together by the rippling headrest – as if by a (wedding crown) wreath - is it not the lyre pouring blood? Is it not the hair – (pouring) silver?</p> <p>Thus, along the descending river-staircase – into the cradle of swells, Thus, to the island, where a nightingale lies</p>
---	---

<p>Чем где-либо — лжёт соловей...</p> <p>Где осиянные останки?</p> <p>Волна солёная — ответ!</p> <p>Простоволосой лесбиянки</p> <p>Быть может вытянула сеть?</p> <p>December 1st, 1921</p>	<p>sweeter than anywhere else...</p> <p>Then where are the illuminated remnants?</p> <p>The salty wave - respond!</p> <p>Maybe the net of the bare-headed woman of Lesbos has drawn them out?</p> <p>Hasty translates “обмирающего Гебра” as “horror-struck”.</p>
--	---

48) https://ru.wikipedia.org/wiki/Иоанн_Креститель



The iconography of the Winged John the Baptist was known in Russia since at least the 15th century.

REFERENCES CITED

- Blasing, Molly Thomasy, "Through the Lens of Loss: Marina Tsvetaeva's Elegiac Photo-Poetics," *Slavic Review* 73.1 (Spring 2014).
- Burgin, Diana L. "Marina Tsvetaeva and Island-Variant Eros", *Gender and Sexuality in Russian Civilisation*, edited by Peter I. Barta.
- Dinega, Alyssa W., *A Russian Psyche. The Poetic Mind of Marina Tsvetaeva*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2001.
- Fox, Maria S., *The Troubling Play of Gender: The Phaedra Dramas of Tsvetaeva, Yourcenar, and H.D.* London: Associated University Press, 2001.
- Hassan, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1982.
- Hasty, Olga P., *Tsvetaeva's Orphic Journeys in the World of the Word*. Evanston: Northwestern University Press, 1996.
- Gove, A., *The Feminine Stereotype and Beyond: Role Conflict and Resolution in the Poetics of Marina Tsvetaeva* // *Slavic Review*. 1977. Vol. 36 (2).
- Karlinsky, Simon, *Marina Tsvetaeva. The Woman, her World and her Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Kosinski, Dorothy M., *Orpheus in Nineteenth-Century Symbolism*. Ann Arbor: University of Iowa Research Press, 1989.
- Lotman, Yury, *Analysis of the poetic texts*. Ann Arbor: Ardis, 1976.
- Matich, Olga, *Erotic Utopia: The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siecle*. Evanston: Northwestern University Press, 1996.
- Tsvetaeva, Marina, *A Captive Spirit: Selected Prose*. Ed.&Transl. by J.M. King. Ann Arbor: Ardis, 1980.
- Вайнингер, Отто, *Пол и характер*. <http://www.lib.ru/DPEOPLE/wajninger.txt>
- Войтехович, Роман С., *Цветаева и античность*. Издательство: Дом-музей Марины Цветаевой, 2008.
- Волошин, Максимилиан, *Лики творчества*. Ленинград: Наука, 1989.
- Иванов, Вячеслав, *Орфей растерзанный*.
http://rvb.ru/ivanov/2_lifetime/prozrachnost/78.htm

Кулаков, Юрий И., Что такое мифологема? <http://melfimov.narod.ru/mifologema.pdf> 12 марта 2010 г.

Лютова, Светлана, Марина Цветаева и Максимилиан Волошин: эстетика смыслообразования. <http://mgimo.ru/upload/iblock/9c1/9c1a7884dfdc3cb049112e32c05acf7c.pdf>

Ляпон, Майя, Проза Цветаевой. Опыт реконструкции речевого портрета автора. Москва: Языки славянских культур, 2010

Цветаева, Марина, Собрание сочинений в семи томах. Москва: Эллис Лак, 1994 - 1995.

Швейцер, Виктория, Быт и бытие Марины Цветаевой. Москва: СП ИНТЕРПРИНТ, 1992.

Шевеленко, Ирина, Литературный путь Цветаевой. Москва: Новое литературное обозрение, 2002.

Web sources:

Наследие Марины Цветаевой <http://www.tsvetayeva.com/>
http://www.jstor.org/stable/309695?seq=1#page_scan_tab_contents