

Latvijas Universitāte

Tatjana Barišņikova

NEPABEIGTIE TEKSTI MARINAS CVETAJEVAS DAIĻRADĒ

Promocijas darbs filoloģijas doktora grāda iegūšanai

Literatūrzinātnes nozarē

Cittautu literatūras vēstures apakšnozarē

Zinātniskā vadītāja

Dr. philol., prof. Ludmila Sproģe

Rīga, 2007.

## SATURS

IEVADS.....	3
1. DAIĻDARBA PABEIGTĪBA/NEPABEIGTĪBA M.CVETAJEVAS IZPRATNĒ	
1.1. Nepabeigtā teksta statuss modernisma literatūrā.....	15
1.2. Daiļdarba pabeigtības/nepabeigtības problēma – Marinas Cvetajevas radošās refleksijas objekts.....	25
2. M. CVETAJEVAS NEPABEIGTIE DARBI UN TO CĒĻI	
2.1. Dzīves apstākļu ietekme.....	41
2.2. Autora personības savdabība.....	52
2.3. M. Cvetajevas poētiskā stila savdabīgums.....	68
2.4. Neveiksmīga radošās stratēģijas izvēle .....	92
3. NEPABEIGTO TEKSTU TRANSFORMĀCIJAS PAŅĒMIENI M.CVETAJEVAS DAIĻRADĒ	
3.1. Nepabeigta teksta destrukcija .....	114
3.2. Nepabeigta teksta statusa maiņa.....	123
NOBEIGUMS.....	134
AVOTI UN IZMANTOTĀ LITERATŪRA .....	138
PIELIKUMS.....	156

## IEVADS

Nepabeigta mākslinieciska teksta fenomena izpēte pieder pie aktuālām mūsdienu literatūrzinātnes problēmām. To apliecina gan pēdējos gados publicētie daudzie raksti un vairākas disertācijas, gan arī minētajai problēmai veltītās zinātniskās konferences un semināri. Pēdējos desmit gados nepabeigtais teksts kļuvis ne tikai par tekstoloģiskās un literatūrvēsturiskās, bet arī filozofiskās un kulturoloģiskās analīzes priekšmetu. Piemēram, konferencē *Nepabeigtības ekspresija* (Maskava, 2003) nepabeigtība tiek skatīta kā universāla estētiska kategorija<sup>1</sup>. Literatūrvēsturiskās un kulturoloģiskās pieejas apvienošanas iespējas demonstrēja starptautiskā semināra *Nepabeigtības statuss XX gs. mākslinieciskajā praksē un kultūrā* (Sanktpēterburga, 2006) dalībnieki<sup>2</sup>. Lielbritānijas, Vācijas, Krievijas, Somijas zinātnieki runāja par nepabeigtību kā kultūras kategoriju, akcentēja to, ka nepabeigtību iespējams izmantot kā māksliniecisku paņēmieni. Disertāciju, monogrāfiju un rakstu autori savus darbus veltījuši tam, lai noskaidrotu nepabeigta teksta recepcijas specifiku<sup>3</sup>, definētu fragmentārisma estētikas principus<sup>4</sup>, izzinātu fragmenta žanra poētikas un pragmatikas jautājumus<sup>5</sup> un tā evolūciju 20. gadsimta literatūrā<sup>6</sup>, kā arī veiktu nepabeigto darbu sastatāmo analīzi<sup>7</sup>. Par pētījumu īpašu problēmu kļuvusi internetā funkcionējošo tekstu nepabeigtība<sup>8</sup>.

Diskusijas par mākslas darba nepabeigtības problēmu aizsākās 20. gadsimta 50. – 60. gados. Šajā laikā notika vairāki starptautiski simpoziji<sup>9</sup>, kuros tika akcentēts minētā fenomena neviendabīgums, izvirzīts jautājums, kā atšķirt apzināti un nejauši nepabeigtu darbu. Umberto Eko ar savu pētījumu *Atklātais darbs* (1962) aizsāka nepabeigta darba izpēti receptīvās estētikas

<sup>1</sup> Вовк И. Середина незавершённости (atsauce 23. 02. 2007.). Pieejams <http://narod-galeri.narod.ru/seredina.html>.

<sup>2</sup> Статус незавершенного в художественной практике и культуре XX века. Программа международного научного семинара (atsauce 3.02.2007.). Pieejams: <http://www.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=783>.

<sup>3</sup> Абрамовских Е. Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема (на материале дописываний неоконченных отрывков А. С. Пушкина): Автореферат диссертации доктора филологических наук. Москва, 2007; Абрамовских Е. Рецепция незавершенной прозы А.С. Пушкина в русской литературе XIX века: Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Екатеринбург, 2000; Iser W. Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa Rezeptionästhetik. München, 1994, s. 228-252.

<sup>4</sup> Акимов В. Литературно-эстетические взгляды «любомудров»: к проблеме фрагментарности: Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Москва, 2005; Грешных В. Художественная проза немецких романтиков: формы выражения духа: Автореферат диссертации доктора филологических наук. Москва, 2002.

<sup>5</sup> Костюк В. Поэтика фрагмента и художественная целостность произведения: Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Киев, 2000; Лейбов Р. «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. Тарту, 2000; Rydel Chr. A. Questions of Genre in Tiutchev's Lyrics. // Canadian -American Slavic Studies. - 1995. - № 3 -4. - p. 331-352.

<sup>6</sup> Горалик Л. Собранные листья (об одном и том же, всегда об одном и том же); Давыдов Д. Ночное искусство (Сон и фрагментарность прозы); Кобрин К. Рассуждение о фрагменте // Новое литературное обозрение. - 2002. - №54 (atsauce 3. 02. 2007.). Pieejams: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/54/>; Новикова В. Поэтика «незавершенности»: к вопросу о фрагментарности интеллектуальной прозы // Вопросы взаимоотношения литератур стран Западной Европы. – Нижний Новгород, 1998. - с. 90 - 95.

<sup>7</sup> Gūtmane, Z. Varas tēmas interpretācija Raiņa nepabeigtajā traģēdijā "Kajs Grakhs" un Mārtiņa Zīverta nepabeigtajā lugā "Ifīgenija": Promocijas darba kopsavilkums filoloģijas doktora grāda iegūšanai. Liepāja, 2003.

<sup>8</sup> Nike F. Finish:Unfinish/ Das ästhetische Labor & die Ästhetik der Unvollendung (atsauce 3. 02. 2007.). Pieejams: <http://eculturefactory.de/download/nake.pdf>; Корнев С. Сетевая литература и конец постмодерна (atsauce 3. 02. 2007.). Pieejams: <http://www.litera.ru/slova/teoriya/kornev.htm>.

<sup>9</sup> Das Unvollendete als künstlerische Form. Hrsg. von J.A.Schmoll gen Eisewerth. Bern und München, 1959.

kontekstā. Nepabeigtā darba fenomenam, kas tika aktīvi diskutēts mākslas zinātnē<sup>10</sup>, literatūrzinātnē ilgu laiku netika pievērsta pienācīgā uzmanība. Nepabeigtā teksta specifika netika skatīta kā patstāvīga problēma, tā parasti tika skarta, atsevišķu darbu tekstoloģiskās vai vēsturiski literārās analīzes laikā pētot daiļdarba teksta struktūru<sup>11</sup> un žanra pārmaiņu procesus<sup>12</sup>. Jaunākajos literatūrzinātniskajos pētījumos mēģināts teorētiski pamatot jēdzienus *nepabeigtība*, *nepateikšana līdz galam*, *non finito*, *atklāts darbs*, izstrādāt nepabeigto darbu tipoloģiju<sup>13</sup>.

Kaut arī ir pieaugusi literatūrzinātnieku interese par nepabeigto tekstu kā fenomenu, tomēr terminoloģija, kas būtu izmantojama tā sistēmiskam aprakstam un tipoloģiskai izpētei, vēl arvien nav pietiekami izstrādāta. Apzīmējums *nepabeigts teksts* tiek attiecināts uz ģenētiski un mākslinieciski atšķirīgām parādībām. Pirmkārt, par nepabeigtiem tiek uzskatīti teksti, kas ir **uzrakstīta, bet nereti daļēji nozaudēta vai sabojāta teksta fragmenti**. Šādi teksti interesē pētniekus pirmām kārtām no tekstoloģiskās un rekonstruktīvās analīzes viedokļa, kas savukārt cieši saistīta ar darbu izdošanas praksi. To nepabeigtības cēlonis ir ārējie apstākļi. Reizēm pats autors mēdz iznīcināt savu tekstu vai nu radošās krīzes laikā, vai arī tāpēc, ka mainījies priekšstats par estētikas objektu. Daži pētnieki (Juris Lotmans, Irina Belobrovecva) šādus tekstus dēvē par mehāniski (spontāni) nepabeigtiem darbiem, tomēr šis apzīmējums mūsdienu literatūrzinātnē nav ieguvis termina statusu.

Otrkārt, dihotomijas „autors – teksts” kontekstā nepabeigtība tiek interpretēta kā **autora ieceres nepilnīgs iemiesojums**. Uz minēto materiālu tekstoloģiskās un literatūrvēsturiskās izpētes nozīmīgumu norādījis Boriss Tomaševskis, jo, skatot tekstu šādā aspektā, „tiek atklāta nevis statiska parādība, bet gan teksta izstrādes un tapšanas literārais process”<sup>14</sup>. Šāda pieeja ļauj atklāt gan konkrētā autora daiļrades, gan arī literatūras evolūcijas loģiku. Radošais darbs var būt pārtraukts vai nu biogrāfiska, vai radoša iemesla dēļ. Tā var būt gan autora nāve, gan pasaules skatījuma krīze daiļradē, gan arī literārās apkaimes iejaukšanās, tas, ka vienas ieceres vietā nāk cita, nozīmīgāka iecere. Atkarībā no tā, kādas ir viena vai otra autora radošā procesa īpatnības, šie nepabeigti darbi atrodami rokrakstos un piezīmju grāmatiņās melnraksta, fragmentu vai nerealizētās ieceres uzmetuma un plānu veidā. Jeļena Abramovskiha disertācijā *Nepabeigto darbu kreatīvā recepcija kā literatūrzinātniska problēma (izmantojot uzrakstītos A. Puškina nepabeigto fragmentu turpinājumus)*

<sup>10</sup> Пиралишвили О. Проблемы «нон-финито» в искусстве. Тбилиси: Хеловнеба, 1982; Файст П. «Нон финито» у Микеланджело // Проблемы художественного творчества. - Москва, 1975. - с. 347-365; Gantner J. «Das Bild des Herzens». & Über Vollendung und Un-Vollendung in der Kunst. Reden und Aufsätze. Berlin, 1979.

<sup>11</sup> Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. - Москва, 1994. - с. 203.

<sup>12</sup> Долгополов Л. От стихотворения к поэтическому сборнику // Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе конца 19 – начала 20 века. Ленинград: Советский писатель, 1985. с. 91 – 113; Сапогов В. «Незаконченные» произведения. К проблеме целостности художественного текста // Целостность литературного, произведения и проблемы его анализа. - Донецк, 1977. - с. 13-15; Спроге Л. Лирический цикл в дооктябрьской поэзии А. Блока и проблема циклообразования у русских символистов: Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Тарту, 1988. с. 4 – 7; Хаев Е. Проблема фрагментарности сюжета «Евгения Онегина» // Болдинские чтения. – Горький, 1981. - с. 41 – 51; Чумаков Ю. «Осень» Пушкина в аспекте структуры и жанра // Пушкинский сборник - Псков, 1972. - с. 20 – 42.

<sup>13</sup> Абрамовских Е. Феномен текста non-finito // Известия Самарского центра РАН. Актуальные проблемы гуманитарных наук. – 2006. – № 2. – с. 5–14.

<sup>14</sup> Томашевский Б. Писатель и книга. Очерк текстологии. Москва, 1959. с. 144-153.

šādu tekstu nosaukšanai piedāvā terminu **nejauši nepabeigts teksts**<sup>15</sup>. Tomēr šo terminu nevaram uzskatīt par universālu un attiecināt uz visiem līdz galam neuzrakstītajiem tekstiem: tas, ka teksts nav pabeigts, var būt saistīts arī ar radošās stratēģijas neveiksmīgu izvēli, nevis ar ārējiem apstākļiem. Šādā gadījumā teksta nepabeigtība ir likumsakarīga, nevis nejauša. Turklāt minētais termins liedz iespēju nošķirt divas dažādas parādības - līdz galam neuzrakstītu un daļēji nozaudētu darbu.

Treškārt, jēdziens ‘nepabeigts teksts’ tiek izmantots, runājot par darbiem, kuru **nepabeigtība ir autora izvēlētās stratēģijas rezultāts**, ko savukārt nosaka gan pasaules skatījuma, domāšanas un stila individuālās īpatnības, gan arī kultūrvēsturiskais konteksts. Autora intence, izmantojot minēto māksliniecisko paņēmienu, var būt dažāda. Nepabeigtība kļūst ne tikai par mākslinieciskā izteiksmīguma līdzekli, bet arī par tradīcijas ievērošanas zīmi; tā demonstrē autora saikni ar noteiktu literāru virzienu, atspoguļo viņa priekšstatus par īstenību vai daiļrades procesu. Tā tiek izmantota, lai dinamizētu visus mākslinieciskās formas elementus un aktivizētu recipienta darbību: viņš no adresāta kļūst par līdzautoru. Līdz ar to teksta nepabeigtību iespējams izmantot gan kā atsevišķu māksliniecisku paņēmienu, gan kā poētikas principu, kas nosaka visus teksta struktūras elementus. Arī literatūrzinātnē (tāpat kā mākslā) nepabeigta darba apzīmēšanai tiek izmantots termins *non finito*, tomēr tā lietojums nav pietiekami precīzs, proti, tā nozīme tiek vai nu sašaurināta, vai paplašināta. Piemēram, Jurijs Borevs uzskata, ka *non finito* ir māksliniecisks paņēmiens, kas ietver „darba nobeiguma nenoteiktību”, „mākslas darba notikumu tālākas attīstības iespējamību ārpus radītās mākslinieciskās realitātes ietvariem, to, ka darba finālam iespējami vairāki varianti”<sup>16</sup>. Kā redzam, akcents tiek nobīdīts uz finālu kā nozīmīgu teksta formālās struktūras daļu. Citi paņēmieni, ar kuriem tiek atvērts teksta ietvars, nemaz netiek skatīti. Tieši otrādi. J. Abramovskiha interpretē *non finito* kā terminu, kas ir tuvs nepabeigtības jēdzienam, ar kuru savukārt tiek saprasta teksta kompozicionālā nenoslēgtība (radusies kādu objektīvu vai subjektīvu iemeslu dēļ; ir nejauša vai apzināta), kas var piemist gan pabeigtam, gan arī nepabeigtam tekstam<sup>17</sup>. Visbeidzot, analizējot nepabeigtā teksta fenomenu, receptīvās estētikas ietekmē, kuras pamatprincipi formulēti Umberto Eko un Jozefa Hantnera darbos<sup>18</sup>, tiek akcentēta dihotomija „teksts – lasītājs”. Līdz ar to teksta **nepabeigtība tiek skatīta kā recipienta aktivitātes sekas**, kurš, piesavinoties autora funkcijas, kļūst par teksta interpretētāju. Recipients var uztvert nepabeigto tekstu kā veselumu vai, tieši otrādi, skatīt tekstu, kas radīts atbilstoši *non finito* poētikas principiem, kā tādu, pie kura darbs vēl nav pabeigts. Piedāvājam arī nošķirt **nenoslēgtu darbu** kā īpašu nepabeigta teksta tipu, respektīvi, kā darbu, „kam ir elastīga

<sup>15</sup> Абрамовских Е. Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема (на материале дописываний неоконченных отрывков А. С. Пушкина): Автореферат диссертации доктора филологических наук. Москва, 2007. с. 31.

<sup>16</sup> Боров Ю. Эстетика. Москва, Высшая школа. 2002. с. 117.

<sup>17</sup> Абрамовских Е. Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема с. 28.

<sup>18</sup> Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. – СПб.: Академический проект, 2004; Gantner J. «Das Bild des Herzens». & Über Vollendung und Un-Vollendung in der Kunst. Reden und Aufsätze. Berlin, 1979.

struktūra, kura neveido noslēgtu pasauli, tā aktīvi iesaista lasītāju atbilžu meklējumos, piedāvājot dažādas interpretācijas iespējas un noraidot iespēju izprast šo darbu viennozīmīgi”<sup>19</sup>. Tomēr, ja ievirze uz radošu sadarbību ar recipientu iestrādāta jau darba struktūrā, tad arī tā nepabeigtība uzskatāma par autora intences rezultātu. Līdz ar to nenoslēgts darbs ir uzskatāms nevis par nepabeigta teksta tipu, bet gan par *non finito* teksta variantu. Nepabeigta teksta fenomena teorijas izstrādes būtisks posms ir datu sistematizācija par nepabeigta teksta ģenēzi, funkcionēšanu un poētiku konkrētu autoru daiļradē. To izpēti ilgu laiku kavēja tas, ka nepabeigti teksti tika vērtēti kā kaut kas otršķirīgs un mākslinieciskā ziņā mazāk vērtīgs nekā pabeigts teksts. Darbu publicēšanas prakse un jaunākie pētījumi literatūrzinātnē atklāj citu pieeju, kuras ietvaros nepabeigti teksti tiek skatīti kā literārā mantojuma būtiska sastāvdaļa, jo tie var būt gan attiecīgā autora pabeigto darbu, gan arī literatūras attīstības avots, atspoguļot laikmetam raksturīgo estētisko ievirzi.

**Promocijas darba objekts** ir XX gadsimta dzejnieces Marinas Cvetajevas (1892 – 1941) nepabeigti teksti.

**Promocijas darba priekšmets** – Marinas Cvetajevas nepabeigto poētisko tekstu ģenēzes, funkcionēšanas un poētikas īpatnības. Šajā pētījumā netiek skatīti nepabeigti prozas darbi, jo tiem raksturīgi citi teksta uzbūves principi nekā poēzijai. Turklāt, paplašinot izpēti objektu ar prozas darbiem, jāpievēršas arī problēmai, kas saistīta ar prozas un privāto dokumentu (dienasgrāmatu, vēstuļu, piezīmju grāmatiņu) savstarpējām attiecībām, kas savukārt nav iespējams promocijas darba ierobežotā apjoma dēļ.

Marinas Cvetajevas dzīves un daiļrades izpēti mūsdienu literatūrzinātnē attīstās ļoti strauji. Dzejniecei veltīto monogrāfiju, disertāciju un rakstu ir tik daudz, ka nu jau par īpašu izpēti objektu kļūst viņas biogrāfijas fakts un darbu interpretācija zinātnes diskursā<sup>20</sup>. Marinas Cvetajevas literārā mantojuma izpēti īpaši aktivizējusies pēdējos divdesmit gados. Biogrāfisko pētījumu virziena attīstībā, kura ietvaros minami Semjona Karlinska, Irmas Kudrovas, Veronikas Loskas, Marijas Razumovskas, Annas Saakajancas, Džeinas Taubmanes, Lilī Feileres, Viktorijas Šveiceres darbi, varam vērot pāreju no faktu fiksācijas uz dzejnieces personības sistēmisku aprakstu, savukārt Jeļena Aizenšteina, Svetlana Gabdulina, Svetlana Jeļnicka, Nataļja Kavakita, Valentīna Maslova, Betīna Eberšprehere savos pētījumos analizē Marinas Cvetajevas poētisko pasauli tās veselumā, noskaidrojot dzejas būtiskākos motīvus, konceptus, mitologēmas un arhetipus. Tomasa Venclovas, Gintera Vitžensa, Romana Voitehoviča, Nataļjas Dzucevas, Maikla Meikina, Aleksandras Smitas, Ļubovas Spesivcevas darbos galvenā vērība veltīta tam, lai noskaidrotu intertekstuālos sakarus un

<sup>19</sup> Абрамовских Е. Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема. с. 29.

<sup>20</sup> Ахмадеева С. Жизнь и творчество М. И. Цветаевой в диссертационных исследованиях 1989 – 2005 гг. // Лики Марины Цветаевой. XIII Международная научно – тематическая конференция. (Москва, 9 – 12 октября 2005 года). Сборник докладов. - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2006. – с. 479 – 524; Ревзина, О. Горизонты Марины Цветаевой // Здесь и теперь. - 1992,- № 2. - с. 98–116; Стенина Н. Восприятие Марины Цветаевой в Чехии: Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Санкт-Петербург, 2005; Цаликова И. Жизнь и творчество М. И. Цветаевой в рецепции зарубежной славистики (Англия, США): Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Ишим, 2005.

Marinas Cvetajevas daiļrades un literārās un kultūras tradīcijas korelācijas īpatnības. Dzejnieces darbu māksliniecisko mītiskumu pētījusi Jūlija Malkova, Ņina Osipova, Silvija Radzobe, Ježi Farino. Marinas Cvetajevas darbi tiek aktīvi pētīti lingvistiskā aspektā (Inesas Babenko, Irinas Beļakovas, Ludmilas Zubovas, Ksenijas Žoginas, Olgas Revzinas, Nadeždas Černihās un citu zinātnieku darbos). Rodas arī psiholoģiskas un psihoanalītiskas ievirzes darbi (Diānas Burginas, Svetlanas Ļutovas, Sofijas Poļakovas darbi). Par izpētes objektu kļūst ne tikai Marinas Cvetajevas dzeja, bet arī proza, lugas, vēstules. Tiek analizēti gan atsevišķi dzejnieces biogrāfijas posmi, gan arī konkrēti darbi.

Centieni vispusīgi izpētīt Marinas Cvetajevas radošo mantojumu ir raisījusi arī pētnieku interesi par dzejnieces nepabeigtajiem darbiem. M. Meikina, A. Saakjanca, I. Ševelenko monogrāfijās, kas veltītas dzejnieces dzīvei vai kādam atsevišķam daiļrades aspektam, ne vien piemin autores neīstenotās ieceres, bet arī sniedz to īsu raksturojumu. Sīkāka atsevišķu tekstu analīze kaut arī ir pieaugusi interese par nepabeigto tekstu kā fenomenu, tomēr terminoloģija, kas būtu izmantojama tā sistēmiskam aprakstam un tipoloģiskai izpētei, vēl arvien nav pietiekami izstrādāta, rodama vairākos rakstos. Satura semantisko paradigmu nozīmi nepiepildīto gaidu efekta radīšanā poēmā *Dziedātāja (Певуца)* analizē Marina Puškareva; Mihails Gasparovs, Svetlana Jeļnicka, Leonīds Kacis pētījuši poēmu *Autobuss (Автобус)*. Jeļena Titova vienu disertācijas *M. Cvetajevas poēmu žanriskā tipoloģija* nodaļu veltījusi šī žanra nepabeigto darbu izpētei. Viena no 1995. gada oktobrī Marinas Cvetajevas memoriālajā mājā (Maskavā) notikušās 3. starptautiskās zinātniskās konferences tēmām bija nepabeigtā poēma *Jegoruška (Егороушка)*, bet nākamās konferences, kura notika turpat, dalībnieki vairākus referātus veltīja poēmas *Perekops (Перекоп)* analīzei. Tomēr zinātniekus vairāk interesēja nevis autores ieceres nepilnīgas realizācijas fakts, bet gan tas, kā darbos atspoguļots biogrāfiskais zemteksts vai dzejas īpatnības, kas vispār raksturīgas Marinas Cvetajevas daiļradei. Tika analizēti tikai daži no daudzajiem dzejoļiem, kuri nebija pabeigti. Vēl arvien nav darbu, kuros būtu analizēta *Nepiepildītā poēma (Несбывшаяся поэма)* un nepabeigtā luga par Mēriju.

Pēdējos gados liela uzmanība tiek veltīta Marinas Cvetajevas daiļrades analīzei 20. gadsimta literatūrā notikušo žanriskā rakstura pārmaiņu kontekstā. Marijas-Luīzas Botas, Mihaila Gasparova, Jeļenas Korkinas, Olgas Skripovas, Jeļenas Titovas, Olgas Uličnas, Svetlanas Jakovčenko darbos raksturota Marinas Cvetajevas poēmu un lugu specifika. Zinātnieki uzsver, ka šo žanru darbu sižetam un kompozīcijai raksturīgs fragmentārisms, bet verbālās organizācijas galvenā īpatnība ir „saraustītība, fragmentārisms; aprauti fragmenti izsaukuma un jautājuma konstrukciju veidā; fragmentu pārkārtojums paralēlās grupās, saistot tos ar tuvāk un tālāk novietotām atsaucēm; tiek izmantotas divdomības, lai radītu nozīmes papildkontekstu; izmantots arī vārdā nenosauktais, ko pasaka priekšā konteksta struktūra un zemteksta fons”<sup>21</sup>. Tomēr pētnieki nav akcentējuši šo īpatnību

<sup>21</sup> Гаспаров М. «Поэма Воздуха» М. Цветаевой: Опыт интерпретации. Москва, 1994 .с. 20.

radītā sākotnējā teksta destrukciju un to, ka tā atsevišķas daļas ieguvušas patstāvīga darba statusu. Bet daudzu dzejnieces radīto tekstu, pirmām kārtām jau poēmu, nepabeigtība saistīta tieši ar šiem procesiem.

Raksturojot Marinas Cvetajevas nepabeigtos tekstus, netiek ņemta vērā nepabeigtā teksta funkcionēšanas specifika modernisma literatūrā. Marina Cvetajeva literatūrā ienāk 20. gada desmitajos gados, kad robeža starp pabeigtu un nepabeigtu tekstu kļūst sevišķi plūstoša. Nepabeigtība tā laika estētikā un mākslas praksē kļūst par teksta žanra pazīmi, vienu no autora iecerēs komponentiem. Bieži vien pabeigtajiem darbiem tiek piešķirtas nepabeigta teksta pazīmes, lai sasniegtu iecerēto estētisko efektu. Nepabeigtība kļūst par radošās stratēģijas izteicēju. Tā var būt virzīta uz to, lai apliecinātu pasaules bezgalīgumu un neaptveramību (simbolisms), atklātu tās disharmoniju un nestabilitāti, meklētu poēzijas valodas atjaunošanas līdzekļus (futūrisms) vai aktualizētu zemtekstu (akmeisms), ietiektos zemapziņas būtībā (sirreālisms). Kaut arī Marina Cvetajeva ne vienreiz vien akcentēja savu savrupību, neatkarību no literārās ietekmes, tomēr viņas jaunrade, kā liecina M. Gasparova, L. Kaca, M. Meikina, L. Spesivcevas un citu zinātnieku pētījumi, saglabājot individuālo, apvieno dažādu modernisma virzienu estētikas un poētikas elementus. Vēstulēs, dienasgrāmatu ierakstos, rakstos, kas veltīti mākslas problēmām, atrodami daudzi izteikumi, kas liecina, ka jautājums par *pabeigtības/nepabeigtības* korelāciju mākslas darbā un jaunrades procesā bieži vien kļūst par dzejnieces radošās refleksijas objektu. D. Burgina, M. Gasparovs, L. Zubova, M. Meikins, O. Skripova, A. Smita, J. Titova, analizējot dzejnieces pabeigtos darbus, pievērsuši uzmanību tam, ka Marina Cvetajeva, izmantojot apzinātu noklusējumu, sižeta un kompozīcijas fragmentaritāte, dažādu laiktelpas plānu savietošanu, starprindu pārnese, pēdējās rindas aprāvumu un atskaņas ignorēšanu, cenšas radīt nepabeigta teksta efektu. Nepabeigtības kā mākslinieciska paņēmiena un poētikas principa izmantojums arī liecina, ka Marina Cvetajeva (tāpat kā viņas laikabiedri) apzinājās pabeigtā un nepabeigtā kontrastu. Tomēr tas, cik lielā mērā modernisma laikmetam raksturīgā nepabeigta teksta fenomena aktualizācija izpaužas dzejnieces daiļradē, vēl arvien nav izpētīts. Tam ir vairāki iemesli.

Daudzi nepabeigti darbi tikai nesen nonāca zinātniskajā apritē. Ilgu laiku piekļuve Bāzeles arhīvam (Šveice) bija ierobežota. Ievērojot meitas gribu, līdz 2000. gadam bija liegta piekļuve lielai daļai Marinas Cvetajevas arhīva, kas glabājas Krievijas Valsts literatūras un mākslas arhīvā Maskavā. Turklāt vēl arvien nav zināms, kur atrodas liela daļa Cvetajevas arhīva, ko viņa neaizveda uz Krieviju, 1939. gadā atgriežoties no emigrācijas, līdz ar to ir grūti noteikt, vai tajā bija kāds nepabeigts darbs, vai arī tie vēlāk nozaudēti. Mūsu rīcībā ir tikai atsevišķi darba *Poēma par cara ģimeni (Поэма о царской семье)* fragmenti<sup>22</sup>. Nav saglabājušās, pat ne fragmentārā veidā, lugas *Vestāmiņa (Бабушка)*, *Dimitrijs (Димитрий)*, *Dāvids (Давид)*, pie kurām, spriežot pēc ierakstiem piezīmju grāmatiņās, Marina Cvetajeva ir strādājusi 1919. – 1921. gadā.

<sup>22</sup> J. Korkina mēģinājusi to rekonstruēt. Sk: Коркина Е. Поэма о Царской Семье // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 32. — Wien, 1992. — s. 171-200.



Ar Marinas Cvetajevas dzīvi un daiļradi saistītie agrāk nepublicētie materiāli izdoti grāmatu sērijā *Marina Cetajeva. Nepublicētie darbi*, kas iznākusi 1997.- 2005. gadā J. Korkinas redakcijā. Divi šīs izdevumu sērijas sējumi ir īpaši nozīmīgi nepabeigto darbu pētniecībā. 1997. gadā tika publicētas tā saucamās apkopoto materiālu burtņīcas, kurās Marina Cvetajeva, gatavojoties atgriezties Padomju Krievijā no emigrācijas, pārrakstīja no melnrakstiem, piezīmju grāmatiņām, bloknotiem visu, kas, viņasprāt, bija saglabāšanas vērts<sup>23</sup>. Vēlāk, 2000. – 2001. gadā, tika publicētas dzejnieces piezīmju grāmatiņas, kurās arī atrodami nerealizēto un nepabeigto darbu uzmetumi un plāni<sup>24</sup>. Liels šo grāmatu pluss ir tas, ka teksti ir nevainojami atspoguļoti tekstoloģiskā aspektā un tiem pievienoti akadēmiski pilnvērtīgi komentāri. Tomēr dzejnieces mantojuma šīs daļas izdošana nav pabeigta: melnrakstu burtņīcās ir palikuši nepublicēti materiāli.

Vēl arvien nav izdots dzejnieces darbu akadēmiskais izdevums. Tas krietni apgrūtina jebkura, bet jo sevišķi nepabeigta, teksta izpēti, jo nepabeigta darba izpētē būtisks priekšnoteikums ir teksta vēstures zināšana. Grāmatā *Marina Cvetajeva. Dzejoļi un poēmas*, kas 1990. gadā J. Korkinas redakcijā iznāca sērijā *Dzejnieka bibliotēka*, sīki aprakstīta dažu darbu (piemēram, *Nepiepildītās poēmas* vēsture. Tomēr, cenšoties ievērot akadēmiska izdevuma principus, redaktore krājumā nav iekļāvusi lielāko daļu nepabeigto tekstu. Krājuma, kas piecos sējumos iznāca Ņujorkā 1980.-1990. gadā<sup>25</sup>, veidotāji nevarēja sagatavot teksta komentārus, jo viņiem nebija pieejami arhīva materiāli. Savukārt Anna Saakjanca un Ļevis Muhins, kuri gatavoja izdošanai dzejnieces darbu krājumu septiņos sējumos<sup>26</sup>, nebija izvirzījuši zinātniskus mērķus. Viņi tiecās iepazīstināt lasītāju ar visiem Marinas Cvetajevas darbiem, tai skaitā ar nepabeigtajiem, kuri tajā laikā bija pieejami, tāpēc daudzi nepabeigti dzejoļi ir publicēti bez komentāriem, savukārt nepabeigto poēmu un lugu komentāri ir nepilnīgi. Marinas Cvetajevas dzejoļu, poēmu un dramatisko darbu izdevumā, kas publicēts 3 sējumos<sup>27</sup>, nav komentāru.

Komentāros, kas pievienoti dažiem tekstiem (*Kārņu poēma (Поэма Лестницы)* un *Sibīrija (Сибирь)*, *Nepiepildītā poēma*, dramatiskajiem darbiem *Ariadne (Ариадна)* un *Fedra (Федра)*), nav pietiekami pilnvērtīgi atspoguļota to korelācija ar sākotnējo ieceri. Daļēji tas skaidrojams tādējādi, ka līdz šim zinātniskajā literatūrā nav atrodams viennozīmīgs minētās problēmas traktējums. Piemēram, J. Korkina uzskata, ka poēma *Sibīrija* ir viena no darba *Poēma par cara ģimeni* daļām. Savukārt A. Saakjanca domā, ka tas ir plašākas poēmas par cara ģimeni prologa sākotnējais variants, kas nav iekļauts darba galīgajā variantā un ieguvis patstāvīga darba statusu. Poēmas *Perekops* piezīmēs nav atrodama norāde, ka Marina Cvetajeva pati sākotnēji to uzskatījusi par nepabeigtu darbu. Tikai vēlāk

<sup>23</sup> Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. Москва: Эллис Лак, 1997.

<sup>24</sup> Цветаева М. Неизданное. Записные книжки. В двух томах. Москва: Эллис Лак, 2001.

<sup>25</sup> Цветаева М. Стихотворения и поэмы. В 5 томах. / ред. А. Сумеркин. Нью-Йорк, 1980 – 1990.

<sup>26</sup> Цветаева М. Собрание сочинений в семи томах. / Под редакцией Л. Мнухина и А. Саакянц. Москва: Эллис Лак, 1994 -1995.

<sup>27</sup> Цветаева М. Собрание стихотворений, поэм и драматических произведений в трёх томах. Москва: Прометей, 1991.

tekstam pievienotajos autores komentāros viņa traktē šo nepabeigtību kā īpašu zīmi, kas, mūsaprāt, būtu jāņem vērā, analizējot minēto darbu mākslinieciskā aspektā.

Marinas Cvetajevas nepabeigto darbu nepietiekama izpēte saistīta arī ar to, ka dažādos izdevumos nav konsekventi ievērota prasība nošķirt pabeigtos un nepabeigtos tekstus. A. Saakjanca un L. Mnuhins, gatavojot izdošanai viņas poēmas un dramatiskos darbus, ir nošķīruši pabeigtos un nepabeigtos tekstus, bet uz liriskajiem dzejoļiem šis princips vairs nav attiecināts. Marinas Cvetajevas dzejoļu, poēmu un dramatisko darbu izdevumā vienā nodaļā apvienoti gan pazudušo darbu fragmenti, gan teksti, kuru rakstīšana tikusi pārtraukta, gan arī darbi, kuros nepabeigtība izmantota kā poētikas princips. Bet tieši attiecībā uz liriku šis šķērums ir īpaši svarīgs, jo dažu dzejoļu nepabeigtība formālā ziņā nebūt nav radusies ieceres nepilnīgas realizācijas rezultātā. Tieši otrādi, autore to apzināti izmantojusi kā māksliniecisku paņēmieni. Nevienā izdevumā netiek komentēti teksti, kurus autore dzejoļu grāmatās ir publicējusi ar piezīmi „nav pabeigts” vai „fragments”, kaut gan tas, ka šie teksti ir publicēti, piešķir tiem citu statusu.

Līdz galam neuzrakstītos tekstos izlaisto rindu apzīmēšanai izmantotas paņēmieni, kas sastopams dažos izdevumos (piemēram, darbu krājums 7 sējumos), ir tāds pats kā apzīmējuma veids, ko Marina Cvetajeva izmanto, lai radītu nepabeigtas asociatīvās rindas efektu (dzejolis *Nav lemts, ka stiprais ar stipro...* (*He суждено, чтобы сильный с сильным...*), *Pie tava šūpuļa, kurā tu...* (*Над колыбелью твоею, где ты....*). Šāda sakrītība var radīt teksta deformētu uztveri.

**Pētījuma aktualitāte.** Marinas Cvetajevas nepabeigto darbu izpēte dos iespēju risināt gan izdošanas, gan pētniecības problēmas, kas saistītas ar šo darbu rašanās vēsturi un poētiskajām īpatnībām. Turklāt, noskaidrojuši iemeslu, kāpēc daudzas ieceres palikušas nerealizētas, varēsīm veidot precīzāku priekšstatu par Marinas Cvetajevas pasaules uzskata un stila evolūciju. Secinājumus, kas radušies pētījuma rezultātā, iespējams izmantot arī nepabeigtā darba fenomena izpētei teorētiskā līmenī.

**Promocijas darba mērķis** – atklāt nepabeigtā teksta fenomena savdabību Marinas Cvetajevas daiļradē.

**Promocijas darba uzdevumi:**

- parādīt *pabeigtības/nepabeigtības* kategorijas nozīmīgumu Marinas Cvetajevas estētiskajos uzskatos;
- noskaidrot dzejnieces nepabeigto tekstu izcelsmes un funkcionālās atšķirības,
- noskaidrot nepabeigto tekstu rašanās iemeslus;
- analizēt nepabeigtos tekstus kā pabeigto tekstu tēmu, motīvu, tēlu, sižeta situāciju avotu;
- noskaidrot, kāda bijusi autore intence, akcentējot dažu tekstu nepabeigtību parateksta līmenī.

### **Aizstāvēšanai tiek izvirzītas šādas tēzes:**

Dihotomijas „pabeigts – nepabeigts” aktualizācija Marinas Cvetajevas daiļradē ir gan kultūras un literārā konteksta ietekmes, gan arī dzejnieces pasaules uzskata un estētisko uzskatu nosacīta.

Nepabeigta teksta fenomens Marinas Cvetajevas daiļradē ir heterogēna un polifunkcionāla parādība.

Līdz galam neuzrakstīti teksti radušies gan tāpēc, ka autore sākusi citādi vērtēt savu ieceri, gan arī tāpēc, ka teksts neatbilst noteikta perioda jaunrades žanriskajai vai stilistiskajai dominantai.

Marina Cvetajeva, izmantojot nepabeigtību kā māksliniecisku paņēmieni un poētikas principu pabeigtā darbā, uztver līdz galam neuzrakstītu tekstu kā apzināti nepabeigtu tekstu.

**Pētījuma empīrisko bāzi** veido Marinas Cvetajevas nepabeigtie teksti, kas ir publicēti dzejnieces darbu septiņspējumu izlasē<sup>28</sup> un sērijā *Nepublicētie* darb<sup>29</sup>i, kā arī Krievijas Valsts literatūras un mākslas arhīvā (Maskava) esošā Marinas Cvetajevas fonda materiāli.

Promocijas darba **teorētisko bāzi** veido J. Abramovskijas, J. Boreva, J. Gantnera, J. Lotmana, V. Sapogova, O. Pirališvili, B. Tomaševska, J. Tiņanova, I. Fomenko, U. Eko pētījumi, kas veltīti nepabeigtā teksta fenomena izpētes un interpretācijas problēmām. Promocijas darba kontekstā metodoloģiski nozīmīga ir J. Lotmana ideja, ka nepieciešams nošķirt tekstus, kas nav pilnībā pabeigti, un apzināti nepabeigtus tekstus<sup>30</sup>, kā arī tēze par tīšumu kā mākslinieciska teksta veseluma pamatu<sup>31</sup>, kas izstrādāta Mihaila Bahtina un Jana Mukaržovska darbos. Tika izmantoti arī Viktora Akimova, Vladimira Grešniha, Natālijas Dzucevas, Irinas Ivaņušinas, Žana Kasu, Ludmilas Sproģes, Viktora Žirmunskā pētījumi, kuros tiek skatītas nepabeigto tekstu funkcionēšanas īpatnības dažādos literatūras attīstības periodos, literāro virzienu un strāvojumu mākslinieciskajā praksē, kā arī atsevišķu autoru daiļradē. Pētot Marinas Cvetajevas nepabeigtos darbus, tika ņemti vērā ne tikai to pētījumu rezultāti un atsevišķi vērojumi, kas tieši saistīti ar promocijas darba tematu, bet arī J. Aizenšteinas, T. Venclova, M. Gasparova, S. Jeļnickas, L. Zubovas, J. Korkinas, S. Radzobes, O. Revzinas, A. Saakjancas, A. Smitas, Dž. Taubmanes, O. Uličnas, J. Farino, V. Šveiceres, I. Ševelenko secinājumi, kas attiecas uz poētikas jautājumiem, idiosila un atsevišķu žanru evolūciju dzejnieces daiļradē.

---

<sup>28</sup> Цветаева М. Собрание сочинений в семи томах. /Под редакцией Л. Мнухина и А. Саакянц. Москва: Эллис Лак, 1994 -1995.

<sup>29</sup> Цветаева М. Записные книжки. Неизданное. В двух томах. / Подготовка текста, предисловия и примечания Е. Коркиной и М. Крутиковой Москва: Эллис Лак, 2001. Цветаева М. Сводные тетради. Неизданное. / Подготовка текста, предисловия и примечания Е. Коркиной и М. Крутиковой. Москва: Эллис Лак, 1997.

<sup>30</sup> Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. - Москва, 1994. - с. 203.

<sup>31</sup> Бахтин М. Проблема текста // Бахтин М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. – Санкт - Петербург, 2000. - с. 318-332; Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм «за» и «против». - Москва, 1975. – с. 164-192.

**Pētniecības metodes.** Promocijas darbā izmantoti tipoloģiskās un sistēmiskās metodes elementi, kā arī motīvu un intertekstuālās analīzes principi.

Promocijas darba rezultāti **aprobēti zinātniskās konferencēs:**

XIV Marinas Cvetajevas zinātniskā konference „Labais un ļaunais M.Cvetajevas pasaulē” (Maskava, 2006), referāts „M. Cvetajevas neīstenotā iecere – raksts «Ļaunuma attaisnojums»”.

LU IV filoloģijas doktorantu konference (Rīga, 2005), referāts „Teksta nepabeigtība kā struktūras princips M. Cvetajevas poēmā «Perekops»”.

XIII Marinas Cvetajevas zinātniskā konference (Maskava, 2005), referāts „Marinas Cvetajevas nepabeigtās lugas (1919 – 1921g. )”.

LU Filoloģijas fakultātes zinātniskā konference „M.Bahtinam – 100” (Rīga, 2005), referāts „Telpa un laiks M. Cvetajevas poēmā «Perekops»”.

LU III filoloģijas doktorantu konference „Teksti un konteksti” (Rīga, 2004), referāts „Marinas Cvetajevas nepabeigtās poēmas”.

XI Marinas Cvetajevas zinātniskā konference (Maskava, 2003), referāts „Par vienu M.Cvetajevas neīstenotu ieceri”.

LU II filoloģijas doktorantu konference, referāts “Marinas Cvetajevas nepabeigtās lugas un simbolisma dramaturģija”.

#### **Publikācijās par promocijas darba tēmu:**

Незавершенные пьесы М. И. Цветаевой 1919 – 1921 годов // Лики Марины Цветаевой. XIII цветаевская международная научно-тематическая конференция. (9 – 12 октября 2005 года). Сборник докладов. - Москва, 2006. - с. 86–101.

Пространство и время в поэме М. Цветаевой «Перекоп” // LU raksti. 705.sejums Literatūrzinātne, folkloristika, māksla. – Rīga: Latvijas Universitāte, 2006, - 86. – 91. lpp.

„Сладостнейшая Спарты...” (Елена Троянская в поэтическом осмыслении Марины Цветаевой) // Littera scripta. Труды молодых филологов-славистов. Выпуск 4. - Rīga, 2004. – 34.-38. lpp.

Об одном неосуществленном замысле М.Цветаевой // „Чужбина, родина моя!”. Эмигрантский период жизни и творчества Марины Цветаевой. XI Международная научно-тематическая конференция (9 – 12 октября 2003 года). Сборник докладов. - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2004. - с. 338 – 342.

Незавершенность как структурная особенность поэмы М. Цветаевой „Перекоп”// „Лебединый стан”, „Переулочки” и „Перекоп” Марины Цветаевой: Четвертая международная научно-тематическая конференция (Москва, 9-10 октября 1996 года). Сборник докладов — Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. - с. 195–197.

Поэма „Егорушка” и виды незавершенного произведения в творчестве М. Цветаевой // Поэмы Марины Цветаевой „Егорушка” и „Красный бычок”. Третья международная научно-

тематическая конференция. (9-10 октября 1995 года). Сборник докладов - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1995. - с. 43–50.

„Брат по песенной беде”. Есенин в творчестве Марины Цветаевой. // Есенинский сборник. - Даугавпилс, 1995. - с. 104 – 112. (līdzautores Ļudmila Sproģe un Tatjana Lubimova).

**Promocijas darba struktūra:** promocijas darbā ir ievads, trīs daļas un nobeigums, kā arī pielikums un izmantotās literatūras un avotu saraksts.

Ievadā definēts pētījuma objekts, priekšmets, mērķi un uzdevumi, pamatota darba aktualitāte, raksturotas dažādās pieejas, kas tiek izmantotas nepabeigta teksta fenomena izpētē, kā arī noskaidrotas problēmas, kas saistītas ar Marinas Cvetajevas nepabeigto darbu izpēti un publicēšanu.

**Pirmajā daļā** ir divas nodaļas. Pirmajā nodaļā analizētas nepabeigta darba funkcionēšanas īpatnības modernisma literatūrā. Otrajā nodaļā noskaidroti pabeigta/nepabeigta teksta problēmas aktualizācijas iemesli M. Cvetajevas daiļradē.

**Otrajā daļā** noskaidroti cēloņi, kāpēc M. Cvetajevas daiļradē ienāk nepabeigtais teksts. Darbā galvenā uzmanība pievērsta dzīves apstākļu ietekmei (1. nodaļa), autora personības (2. nodaļa) un poētiskā stila (3. nodaļa) savdabībai, kā arī analizēti neveiksmīgi izvēlētas radošās stratēģijas gadījumi (4. nodaļa).

**Trešajā daļā** mēģināts izpētīt nepabeigto tekstu funkcionēšana sīpatnības M. Cvetajevas daiļradē. Pirmā nodaļa veltīta nepabeigtā teksta destrukcijas gadījumu apskatam. Otrajā nodaļā analizēti teksti, kas funkcionē dzejoļu krājumu ietvaros vai arī kā patstāvīgi darbi.

**Nobeigumā** izteikti secinājumi un ieskicētas turpmāko pētījumu perspektīvas.

**Pielikumā** ir arhīva materiālu kopijas.

DAIĻDARBA PABEIGTĪBA / NEPABEIGTĪBA MARINAS CVETAJEVAS IZPRATNĒ

## 1.1. Nepabeigta teksta statuss modernisma literatūrā

Attieksme pret nepabeigta darba fenomenu ir viena no svarīgākajām laikmeta mākslas apziņas pazīmēm, jo sākuma un nobeiguma kategorijai tekstā ir īpaša nozīme - tā nosaka ne tikai teksta robežas, bet arī tā uzbūves principus. J. Lotmans norādīja, ka šiem kompozīcijas elementiem tekstā ir dažādas funkcijas. Teksta sākumā lasītājs gūst priekšstatu par tā žanru, stilu, tiem tipveida mākslas kodiem, kurus viņam nāksies aktivizēt savā apziņā, lai varētu uztvert tekstu, tāpēc sākuma kategorija veic kodēšanas funkciju. Teksta nobeigums liecina ne tikai par kāda sižeta pabeigtību, bet arī pasaules konstrukciju kopumā, jo, daiļdarbs, atainojot atsevišķu notikumu, vienlaicīgi ataino arī visu pasaules ainu, tāpēc nobeiguma kategoriju varam uzskatīt par sižetiski mitoloģisko kategoriju<sup>32</sup>. Nobeiguma kategorijas nozīmīgums nosaka to, ka kultūras paradigmu maiņas noteiktos periodos tiek aktualizēta pabeigtības/nepabeigtības problēma.

Antīkajai estētikai bija raksturīga orientēšanās uz klasisko kanonu - tekstu, kam ir sākums, vidus un nobeigums. Tā kā formālās un satura kategorijas tika vienādotas, tad darba iekšējo veselumu pilnībā noteica tā forma, ārējā pabeigtība. Viduslaikos (atšķirībā no antīkajiem laikiem) tendence radīt pabeigtu darbu vairs nav tik spilgti izteikta. Šī laika kultūrai raksturīgs „spēcīgs teksta sākuma iezīmējums; savukārt nobeiguma principā nav - tekstam vēl nepieciešams turpinājums”<sup>33</sup>. Būtībā nepabeigtība ir mazāk svarīga nekā teksta fragmentaritāte, ko nosaka nevis autora intence, bet gan žanra prasības: piemēram, hronikā, bruņinieku romānā uzmanības centrā ir nevis daiļdarba veselums, bet gan tā „fragments”, daļas<sup>34</sup>.

Renesanses laika mākslā darba nepabeigtību sāk izmantot kā īpašu māksliniecisko paņēmieni. Itāļu mākslinieka un skulptora Mikelandželo Buonaroti darbos izstrādāts *non finito* tehnikas princips, kura uzdevums ir radīt nepabeigta darba efektu. Šī mākslinieciskā paņēmiena pamatā ir aktīva priekšmetiskā veidojuma un bezpriekšmetiskā tukšuma – audekla vai lapas brīvās zonas, neapstrādāta skulptūras materiāla - tēlaina mijiedarbība<sup>35</sup>. Tā kā Renesanses laika mākslā dominē tiekšanās pēc statiskas un pabeigtas klasiskās formas, tad apzināti radīta nepabeigtība sastopama tikai sporādiski – vienīgi atsevišķu autoru darbos.

Nepabeigtā darba aktualizācija vērojama baroka mākslā, kurai raksturīgs „klasiskajai renesanses formai piemītošās statiskās un viennozīmīgās pabeigtības”<sup>36</sup>. Šajā laikā mākslas formu ietvaros vērojama virzība no noslēgtības uz atvērtību. Līdzsvara princips zaudē savu

<sup>32</sup> Лотман Ю. Структура художественного текста // Лотман Ю. Об искусстве. Санкт-Петербург, 1998. с. 269.

<sup>33</sup> Лотман Ю. Турпат, 262. lpp.

<sup>34</sup> Гринцер П. Неоконченное произведение // Мировое древо: Международный журнал по теории и истории мировой культуры. – Москва, 1997. – Вып. 5. – с. 105.

<sup>35</sup> Файст П. «Нон финито» у Микеланджело // Проблемы художественного творчества. – Москва, 1975. - с. 347-365.

<sup>36</sup> Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. – Санкт - Петербург: Академический проект, 2004. – с. 33.

dominējošo lomu: tiek izmantotas sarežģītas liektas līnijas, virsmu laužums, kompozicionāli un optiski efekti, papildītu un tukšu laukumu, gaišā un tumšā spēle.

Klasicisms atgriežas pie antīkās mākslas principiem, pie reglamentācijas, kuras pamatus licis Aristoteļa darbs *Poētika*. Klasicisma poētikā tika nostiprināta prasība pēc veseluma kā dramatisko un vēstītājžanru konstruktīva principa. Darbībai vienmēr jārisinās laika secībā, no sākuma līdz beigām, līdz loģiskam atrisinājumam. Tā kā romantisma laikmetā ir mainījusies vērtīborientācija, tiek aktualizēts nepabeigtais teksts: tas ne tikai sāk funkcionēt kā patstāvīgs estētiskais fenomens, bet arī pirmo reizi kultūras vēsturē kļūst par filozofiskās un mākslas refleksijas objektu. Lielum liela daļa romantiķu darbu ir tādi, kuriem raksturīgs saturiskais un kompozicionālais veselums, bet kuri tiek dēvēti par nepabeigtiem. Tiek publicēti dažāda veida fragmenti, ainas, piezīmes. Par nepabeigtiem tiek dēvēti ne tikai daiļdarbi, bet arī filozofijas un estētikas jautājumiem veltīti traktāti, raksti. Līdz ar to prasība pēc teksta formālas pabeigtības vairs netiek uzskatīta par obligātu, vēl jo vairāk - pabeigta tekstam tiek apzināti piešķirtas nepabeigta teksta pazīmes, nepabeigtība kļūst par pasaules uzskata un estētiskās ievirzes izteicēju. Šis pārmaiņas iezīmējas jau sentimentālisma literatūrā, kurā teksta nepabeigtība parasti izpaužas fabulas līmenī – kā personāža tālākā likteņa neskaidrība. Atsevišķu autoru darbos, piemēram, Lorensa Sterna romānos, vērojams mēģinājums panākt, lai nepabeigtība kļūst par poētikas principu, kas nosaka teksta uzbūves īpatnības. Tomēr tikai romantisma laikmetā šis mākslinieciskais paņēmiens iegūst universālu raksturu, kas romantisma ontoloģijā un estētikā ir likumsakarīgs rezultāts.

Romantiķi, apguvuši Frīdriha Šlēgeļa tāpatības filozofijas idejas, iedomājās pasauli kā makrokosmu, kurā visas parādības atrodas ciešā vienotībā, tāpēc katra tā daļa var radīt priekšstatu par veselumu. Cilvēks un pasaule, izziņas subjekts un objekts attiecas viens pret otru kā daļa un veselais. Personība tiek traktēta kā universa iemiesojums, tāpēc subjekts, izzinot pats sevi, spēj apjēgt esamības būtību. Nepabeigts teksts visprecīzāk atspoguļo subjekta uztveri: pasaule cilvēkam atklājas fragmentāri, nevis kā veselums. Johana Fihtes filozofijas ietekmē romantisma laikmetā nostiprinās uzskats, ka pasaule ir realitāte, kas atrodas nepārtrauktā tapšanas stadijā. Nepabeigtais teksts romantiķu skatījumā kļūst par visuma bezgalīguma iemiesojumu.

Nepabeigtā teksta aktualizāciju noteica ne tikai romantiķiem raksturīgā pasaules aina, bet arī estētiskās ievirzes maiņa. Nepabeigtā teksta mākslinieciskās vērtības nostiprināšanās saistīta ar tieksmi pretoties klasicisma kanoniem, saskaņā ar kuriem jebkuram mākslas darbam bija jābūt formāli pabeigta. Norāde uz teksta nepabeigtību tiek izmantota, lai motivētu to, ka nav ievērotas žanra prasības, tiek nepilnīgi atainots parādības, personāža stāvoklis vai liktenis, nav secīgs vēstījums.



Romantiķi neizvirzīja stingrus noteiktu mākslas formu izmantojuma principus. Viņi uzskatīja, ka galvenais uzdevums ir apjēgt tēlojamās parādības būtību. Viņuprāt, veidojot liela apjoma formas darbus (salīdzinājumā ar mazas formas darbu), nepieciešams izmantot daudz dažādu detaļu, kas nodrošina precīzāku aprakstu un tādējādi sadrumstalo galveno domu, novirza uzmanību no tās. Jauno estētisko nostādņu teorētiskais pamatojums dots vācu filozofa, rakstnieka un kritiķa Frīdriha Šlēgeļa rakstos, kuros viņš izstrādājis fragmenta kā liriskās dzejas būtībai atbilstoša žanra teoriju. Viņš akcentē gan fragmenta nelielo apjomu un savrupību, gan arī vērš uzmanību arī uz tā pārdomāto uzbūvi<sup>37</sup>. Līdz ar to fragments tiek skatīts nevis kā neuzrakstīta vai nozaudēta darba daļa, bet gan kā tā konstrukcijas līdzeklis<sup>38</sup>, kam raksturīgas šādas pazīmes: īsums, nepabeigtība, kompozīcijas skaidrība, koncentrēta tēlainība. Fragmentā teksta nepabeigtība tiek apzināti imitēta: izmantojot šo formu, dzejniekam ir iespēja koncentrēt uzmanību uz vienīgo mirkli, izjūtu, kas to radījusi, likt manīt, cik šī tēma ir bezgalīga.

Eiropas romantisma mākslas praksē fragmenta žanra izmantojums poētikā kļūst universāls. Tas nosaka romantiskās poēmas ietvarus. Poēma tiek veidota „kā saraustīta atsevišķu, skaidri iezīmētu situāciju rinda, kuras vieno kopīga emocionālā nokrāsa, vienāds liriskais tonis”<sup>39</sup>. Nepabeigtā teksta efekts romantiskajā poēmā tiek panākts ne tikai ar kompozīcijas fragmentāro raksturu, bet arī ar to, ka tiek izmantots apzināts noklusējums: varoņa pagātne un nākotne bieži vien ir noslēpumaina, to iespējams dažādi traktēt. Sižeta nepabeigtība un kompozīcijas fragmentaritāte raksturīga arī prozas un drāmas žanriem<sup>40</sup>. Šo īpatnību ārējā motivācija saistīta ar to, ka teksts tiek dēvēts par fragmentu, dramatisku ainu, tiek izmantota dienasgrāmatas vai piezīmju forma. Fragmenti transformējas pasakā, novelē, sapnī, vīzijā. Romantiķi, aizstāvēdami ideju, ka liriskais dzejolis ir tiesīgs pastāvēt pats par sevi, nenoliedz iespēju ietvert fragmentu tādos klasiskos žanros kā stāsts un romāns. Fragmenti, kļūdamas par makroteksta daļu, saglabā savu žanra statusu, līdz ar to teksts zaudē tradicionālo pabeigtības formu, kā tam jābūt klasicisma tradīcijā. Nostiprinās tāds teksta organizācijas paņēmieni, „kur visa teksta jēga ir nevis plānā, saistījumā, notikumos (fabulā), bet gan vārdu dinamikā”<sup>41</sup>. Fragmenta žanru savā daiļradē izmanto Novaliss, Ludvigs Tīks, Heirihis Heine, Džordžs Gordons Bairons, Semjuels Teilors Kolridžs, Henrihs Kleists, Ernsts Amadejs Teodors Hofmans; romantisma ietekmē tas parādās arī Aleksandra Puškina, Fjodora Tjutčeva, Vladimira Odojevskā, Dmitrija Venevitinova daiļradē.

<sup>37</sup> Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М: Искусство, 1983. с. 63.

<sup>38</sup> Тынянов Ю. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю. Поэтика. Кино. Литература. - Москва: Наука, 1977. - с. 44.

<sup>39</sup> Жирмунский В. Байрон и Пушкин. Ленинград: Наука, 1976. с. 54.

<sup>40</sup> Piemēram, Irīna Daniļeviča, pētīt 1820. - 1830. gada krievu dramaturģiju, atklāta fināla rašanos vērtē kā vienu no raksturīgām tā laika literatūras tendencēm. Sk: Данилевич И. Поэтика финала в русской драматургии 1820 - 1830-х гг. Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Санкт-Петербург, 2002. с.3.

<sup>41</sup> Тынянов Ю. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Поэтика. Кино. Литература. - Москва: Наука, 1977. - с. 60.

Romantisma laikmetā nepabeigtā darba augsto semiotisko statusu nosaka vēlme attēlot atsevišķu parādību kā veselas ainavas fragmentu, izteikt īsā mākslas formā tēlus un idejas, ko nav vajadzības precizēt, attīstīt, kā arī izteikt jaunu, īpašu jēgu, izmantojot fragmentu savienojumus.

Pabeigtības/nepabeigtības problēma īpaši saasinājās 19. gadsimta beigu un 20. gadsimta pirmās trešdaļas literatūrā. Nepabeigtība ne tikai kļūst par vienu no stilistikajām dominantēm, bet arī tiek apjēgta kā ontoloģiska kategorija. Izjūta, ka pasaule ir tik nestabila, ļodzīga, ka cilvēka vieta tajā nav skaidra, laikmetam raksturīgajā filozofijas un mākslas apziņā aktualizē opozīcijas *sadrumstalots/vienots, galīgs/bezgalīgs, nepabeigts/pabeigts*. Nepabeigtība tiek skatīta kā pasaules uzbūves pamatprincips, kas rada neuzticēšanos noteiktībai, statiskumam, galīgajam iedzīvinājumam. Raksturīgi, ka filozofs Ļevs Šestovs savas grāmatas *Nepamatotības apoteoze (Апофеоз беспочвенности, 1905)*, kurā nepabeigtība tiek skatīta kā 20. gadsimta sākuma kultūras raksturīgākā pazīme, epigrāfam izvēlas Heinriha Heines izteikumu: „Pasaule un dzīve ir pārāk fragmentāras” („Zu frugmentarisch ist Welt und Leben”) un savu uzskatu izklāstam izvēlas fragmentu, nevis sistēmiska izklāsta formu<sup>42</sup>. Daudzie tā laika literārie strāvājumi centās izteikt totālās nepabeigtības atmosfēru, izmantojot dažādus mākslinieciskos līdzekļus, kā rezultātā tika aktualizēts nepabeigta teksta fenomens. Laikmetam raksturīgā esamības nestabilitātes, disharmonijas izjūta dažādā veidā atklājas literāro strāvājumu filozofiskajās un estētiskajās koncepcijās.

Simbolisms saglabā ģenētisko saikni ar romantisma filozofisko uzskatu par pasaules vienotību, kas slēpjas aiz atsevišķām parādībām. Tomēr šajā pasaulē ir zudusi sākotnējā harmonija un to iespējams atjaunot tikai mākslā, izmantojot simbolus, kas atklāj esamības būtību. Simbolisti centās atklāt acumirkīgajā mūžīgo, atjaunot savos radošajos darbos šajā pasaulē zaudēto harmoniju, tāpēc jebkurš teksts, kas skatīts ārpus dzejnieka radošās darbības konteksta, tiek uztverts kā nepabeigts, nepilnīgs. Šajā ziņā zīmīga ir Andreja Belija atziņa: „Ikvienu dzejnieka liriskā jaunrade iespiežas nevis izolētos un sevī noslēgtos darbos, bet gan atsevišķu liriskā viļņojuma pamattēmu modulācijās, <...> tas, vai mēs izprotam vai neizprotam īsto dzejnieku, ir atkarīgs no mūsu spējas vai nespējas izveidot no viņa izbārstītajiem mozaīkas gabaliņiem gleznu, kurā katrs liriskais fragments ir saistīts ar otru fragmentu”<sup>43</sup>. Simbolistu daiļradē svarīga loma ir ne tikai autonomam dzejoļim, bet arī liriskajam ciklam un dzejoļu grāmatai. Iekļaujot atsevišķus dzejoļus virstekstuālās vienībās, autori centās atklāt tajos jaunas jēgas nianšes. Savukārt liriskais cikls un pat dzejoļu grāmata var ietilpt sarežģītākās struktūrās – dilogijā, trilogijā, dzejas formā rakstītā romānā<sup>44</sup>. Tādējādi autors jebkuru tekstu uzskata par

<sup>42</sup> Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. Ленинград, 1991. с. 47.

<sup>43</sup> Белый А. Стихотворения и поэмы. Москва – Ленинград, 1966. с. 550 – 552.

<sup>44</sup> Сапогов В. А. Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А. Блока // Русская литература 20 века. Дооктябрьский период. - Калуга, 1968. - с. 183 – 184.

nepabeigtu, jo to iespējams pakļaut tālākām transformācijām. Šī tendence īpaši spilgti izpaužas krievu simbolismā, ko apliecina autora priekšvārds, kas ievada Konstantīna Baļmonta, Andreja Belija, Aleksandra Bloka, Valērija Brjusova, Fjodora Sologuba dzejoļu krājumus.

Simbolisma literatūrā tika kanonizēts romantiķu izstrādātais fragmenta žanrs. Simbolisti, kurā jūtama ļoti spēcīga impresionisma ietekme, uzskatīja, ka fragments ir ideāla forma, kas izmantojama, lai atspoguļotu atsevišķus mirkļa iespaidus, kas nav savstarpēji saistīti. Šādas fragmenta izpratnes veidošanos lielā mērā ietekmēja Pola Verlēna krājums *Dziesmas bez vārdiem* (1874). Krājumu veido dzejoļi, kuros vairāk atklājas autora izjūtas, nevis ir tēlotas dabas ainavas. Līdz ar to dzejoļi kļūst par emocionālām skicēm, etīdēm - tie ir fragmenti, kurus nesaista nedz vienota tēma, nedz arī domas attīstības loģika. Arturs Rembo prozas fragmentu ciklā *Mīlas tuksnesis* (1871 - 1872) ir parādījis analizējamā žanra izteiksmes iespējas prozas ietvaros.

Fragments tiek traktēts kā žanrs, kas vislabākajā veidā atspoguļo simbola dabu, jo tas ir arī kaut kāda veseluma zīme, kas tikai norāda uz jēgu, bet neatklāj to pilnībā. Viktors Žirmunskis, raksturojot simbolistu daiļrades būtību, uzsver, ka viņi „ar savu darbu apzināto nepabeigtību rada nojausmu par pasaulēm, kas nav līdz galam izveidotas un nav līdz galam izveidojamas, kam piemīt milzīga spriedze un neizmērāms plašums”<sup>45</sup>. Dzejoļi ar norādi ‘fragments’, ietilpst Konstantīna Baļmonta krājumos, Andreja Belijs krājumā *Zelts zilgmē* (*Золото в лазури*, 1904) iekļāvis *Liriskos fragmentus prozā* (*Лирические отрывки в прозе*). Savukārt Fjodors Sologubs savā lirikā ir pilnveidojis fragmenta izstrādes tehniku<sup>46</sup>.

Futūristi, apzinoties realitātes nepilnīgumu un cilvēka traģisko likteni, uzskata, ka nepieciešams radīt jaunu pasauli, jaunu cilvēku un jaunu valodu. Savukārt jaunais dzimst, izjaucot plūdeno, augšupejošo, likumsakarīgo virzību. Sprādziena, katastrofas, revolūcijas kā universāla attīstības likuma ideja kļūst par tā laika pamatideju.<sup>47</sup> Bet, atšķirībā no citiem laikabiedriem, kuriem sprādziens ir tikai līdzeklis, sāpīga, bet nepieciešama attīstības fāze, futūristi to uzskata par patstāvīgu estētisku un pragmatisku vērtību. Šis pasaules uzskats savu izpausmi gūst totālā dinamisma estētikā<sup>48</sup>, saskaņā ar kuru jebkurš mākslas darbs ir uzspridzināta un no jauna izveidota pasaule. Eksplozīvie procesi aptver visus futūrisma poētikas slāņus - tas ir poēmu sašķeltais, fragmentārais, haotiskais sižets, totālās nobīdes, kas deformē tēlu sistēmu, leksiku, ritmiku, atskaņu sistēmu, fonētiku. Tas ietekmē arī pabeigtības/nepabeigtības kategorijas

<sup>45</sup> Жирмунский В. Преодолевшие символизм // Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград: Наука, 1977. с. 111-112.

<sup>46</sup> Дзуцева Н. „...И таинственный песенный дар” (Фрагментарная форма в творчестве А.Ахматовой) (atsauce 3. 02. 2007.). Pieejams: <http://annaachmatova.narod.ru/tvorchestvo/stat11.html#41a/>.

<sup>47</sup> Лотман Ю. Культура и взрыв. Москва, 1992. с. 29.

<sup>48</sup> Ивановщина И. Русский футуризм. Идеология, поэтика, прагматика: Автореферат диссертации доктора филологических наук. Саратов, 2003. с. 23.

apjēgsmi. Tekstologi ir konstatējuši, ka ļoti bieži nav pat iespējams noteikt, vai futūristiskais teksts ir pabeigts vai nepabeigts. Fragmenta poētiku nomaina uzmetuma/melnraksta poētika, kurai raksturīgs tas, ka visos teksta līmeņos tiek aktualizētas nestabilitātes, nenoteiktības iezīmes, tās mērķis ir radīt dinamisku teksta struktūru. Aleksejs Kručonihs, Vasilijš Kamenskis, Velimirs Hļebņikovs sadala vārdu primārajos elementos, iekļauj tekstā dažādus tā fonētiskās, semantiskās un kompozicionālās interpretācijas variantus.

Ekspressionismā īpašu nozīmi iegūst atsvešināšanās kategorija, ko izmanto, lai apjēgtu personības likteni disharmoniskajā pasaulē: visās dzīves sfērās notiekošu kardinālu pārmaiņu laikā cilvēks atrodas galējā diskomfortā, viņš vairs nejūtas kā šīs pasaules saimnieks<sup>49</sup>. Subjekta atsvešināšanās no sabiedrības, dabas, Dieva, sava „es” ir raksturīga apziņas un uztveres tradicionālo formu krīzes pazīme. Atsvešināšanās kategorija konstituē attiecību raksturu un specifiku absolūti visās sfērās. Mākslā šī kategorija tiek realizēta kā atsvešināšanās, deformācijas princips, kas caurauž visus mākslas darba līmeņus. Viens no šī principa izpausmes veidiem literatūrā ir radāmā teksta veseluma izjaukšana, izmantojot montāžas tehniku. Heterogēni tēli tiek vienkārši salikti kopā, neveidojot nekādas kopsakarības, ignorējot loģiskumu, turklāt uztveres subjekta vai liriskā „es” vispār nav vai arī tas ir tik ļoti distancējies, ka viss tiek pasniegts ironiskā vai groteskā skatījumā. Laika un telpas perspektīva mainās katrā rindā. Ekspressionisti, izmantojot šos līdzekļus, apzināti cenšas radīt ne tikai formālas, bet arī saturiskas teksta nepabeigtības iespaidu. Nepabeigtības kā mākslinieciska paņēmiena izmantojums īpaši spilgti izpaudās vācu ekspressionistu lirikā<sup>50</sup>.

Dažu literāro virzienu un apvienību pārstāvju skatījumā nepabeigtais teksts ir dzīves neloģiskuma iemiesojums, tas atspoguļo pasaules nesakarīguma un laika sašķeltības izjūtu. Šādi nepabeigto tekstu izprata tie autori, kuri bija saistīti ar literāro grupu *Reālās mākslas apvienība* (*Объединение реального искусства* (ОБЭРИУ)), kas no 1927. gada līdz 30. gadu sākumam darbojās Pēterburgā (Ļeņingradā). Aleksandra Vvedenska un Daniila Harmsa daiļradē nepabeigtība kļūst par vienu no tādām poētikas izpausmēm, kas izsaka absurdās pasaules būtību un kam ir dažādas realizācijas formas. Priekšstats par cēloņsakarību neesamību starp atsevišķiem notikumiem noved pie sižeta klasiskā modeļa sagrāves. Klajā nāk darbi, kas tiek dēvēti par „notikumu” („случай”), vēstījums pēkšņi apraujas, teksts reducējas līdz monodzejolim, vienā tekstā apvienojas fragmenti, kuri nav pat asociatīvi saistīti<sup>51</sup>. Autori, akcentējot savu indifferenci

---

<sup>49</sup> Пестова Н. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Екатеринбург, 2002. с. 50.

<sup>50</sup> Энциклопедия экспрессионизма. Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. / Л. Ришар. Москва: Республика, 2003. с. 182.

<sup>51</sup> Гладких Н. Эстетика и поэтика прозы Д. И. Хармса. Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Томск, 2000 (atsauce 3. 02. 2007.). Pieejams: <http://gladkeeh.boom.ru/Kharms.htm>.

pret sižetu, iesāk vēstījumu, bet nepabeidz to, nenonāk līdz finālam<sup>52</sup>. Nepabeigtība vairs nav tikai māksliniecisks paņēmiens: pabeigts un nepabeigts teksts kļūst līdzvērtīgi statusa ziņā.

Nepabeigtības fenomena aktualizāciju 19. gs. beigu un 20. gs. pirmās trešdaļas literatūrā radīja ne tikai vēlēšanās ar mākslas līdzekļiem izteikt laikmeta izjūtu, bet arī tas, ka lielāka uzmanība tika pievērsta indivīda personībai, psiholoģijai un garīgajai pasaulei. Apliecinājums tam ir pieaugošā interese par privātajiem dokumentiem: dienasgrāmatām, vēstulēm, piezīmju grāmatiņām. Īpaši lielu popularitāti bija ieguvušas dienasgrāmatas, piemēram, krievu mākslinieces Marijas Baškircevas dienasgrāmata pēc viņas nāves tika tulkota daudzās Eiropas valodās. Šī pastiprinātā interese par dienasgrāmatām saistīta ar šo tekstu statusu: tie ir zaudējuši sadzīviska pieraksta spontānumu, bet nav arī jāpabeidz kā literārs darbs. Rezultātā aktīvi attīstās t.s. dienasgrāmatu proza, kuras rašanos un izveidi spēcīgi ietekmēja Vasīlija Rozanova darbs *Kritušās lapas* (*Опавившие листья*, 1912) un *Nošķirtais* (*Уединённое*, 1913-1915). Teksta fragmenti, līdzīgi kā ieraksti dienasgrāmatā, fabulas līmenī nav apvienoti - tie atspoguļo subjekta apziņas stāvokli, nevis notikumus. Prozā rakstītu dienasgrāmatu nepabeigtība kļūst par žanra pazīmi. Ja simbolisti uzskatīja, ka fragmenta pozitīvā iezīme ir tā polisemantiskums, tad akmeistiem svarīgāks šķita fragmenta lakoniskums. Dzejniekam un akmeisma teorētiķim Nikolajam Gumiļovam fragments šķiet pievilcīgs tādēļ, ka tas ir dabisks un savā būtībā līdzinās dienasgrāmatai<sup>53</sup>.

Nepabeigts teksts tiek traktēts kā mākslas forma, kas spēj attēlot apziņas plūsmu un atklāt zemapziņas pasauli. Andreja Belija, Alekseja Remizova, Marsela Prusta, Franca Kafkas, Džeimsa Džoisa prozā nepabeigtība kļūst par neatņemamu darba struktūras īpatnību, kas tekstā izpaužas fabulas, sižeta, kompozīcijas, telpaika un semantiskajā līmenī. Vēstījums kļūst saraustīts, pārejas tajā vairs nav organiski plūdenas. Teksta jēga atklājas nevis lineārā izkārtojumā, bet gan visas kompozīcijas kontekstā tad, kad skatām notikumus laika secīgā ritumā no sākuma līdz beigām, bet gan kompozīcijas telpā. Dažādi tikai asociatīvi saistīti vēstījuma elementi rada daudzveidīgas, varētu pat teikt - spēles attiecības, kas tiek veidotas ar leksisko vadmotīvu dinamikas palīdzību, kā arī izmantojot sintaktiskos līdzekļus.

Andrē Bretons, Pols Eliārs, Luijs Aragons, Tristans Cara un citi dadaisma un sirreālisma pārstāvji izstrādā „automātiskā raksta” principus, kura būtība ir atbrīvošanās no apziņas ietekmes uz radošo procesu. Rezultātā jebkurš teksts tiek izprasts kā nejaušība, tam nav nedz sākuma, nedz beigu. Dadaistiem un sirreālistiem nepabeigtība kļūst par radošās darbības bezapziņas rakstura izteikšanas līdzekli. Turklāt tā ļauj neitralizēt opozīciju *dzīve – māksla*. Veidojot savus darbus kā aprakstu un tēlu bezgalīgu virkni, dalot un sadalot vārdus, kas padara

<sup>52</sup> Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. Санкт-Петербург, 1995. с. 247.

<sup>53</sup> Гумилев Н. Рецензия на: Городецкий С. Цветущий посох. // Аполлон. - 1914. - № 5. - с. 34.

sarežģītāku teksta sintaksi, dzejnieki rada iespaidu, ka tekstam nepietiek vietas grāmatā, ka tas šļācas pāri tās malām un kļūst par dzīves veidu.

Nepabeigtā teksta statusa maiņa bija saistīta ne tikai ar pārmaiņām pasaules un cilvēka uztverē, bet arī ar estētiskiem iemesliem. Atšķirībā no romantisma laikmeta, kad norāde uz teksta nepabeigtību tiek izmantota, lai attaisnotu atkāpšanos no žanra kanoniskajām prasībām, 20. gadsimta pirmās trešdaļas literatūrā daudzi teksti tik tiešām netiek pabeigti vai arī rodas kā sākotnējā teksta destrukcija, kas savukārt ir jaunu žanra formu meklējumu rezultāts. Ņemot vērā to, ka šajā laikā „daudzi žanri zaudē sākotnējo un iegūst jaunu identitāti”<sup>54</sup>, žanra reljefa pazīmes tiek reducētas, lai atklātu „to semantisko elementu minimumu, kas nepieciešami, lai radītu vārdisko veidolu”<sup>55</sup>. Tā kā šis minimums vēl ir nenoteikts, tad jebkuru līdz galam neuzrakstītu tekstu potenciāli iespējams uztvert kā pabeigtu. Tas nojauc robežu starp pabeigtu un nepabeigtu tekstu ne tikai lasītāja uztverē, bet arī autora apziņā.

Tieksme izstrādāt jaunus mākslas diskursa veidošanas principus, atrast jaunus izteiksmes līdzekļus, radīt jaunu valodu noveda pie tā, ka nepabeigtību sāka aktīvi izmantot kā mākslas paņēmieni un poētikas principu. Simbolisti izmanto nepabeigtību, tāpat kā tēlu metaforiskumu un dzejoļa melodiskumu), lai radītu iespaidu, ka viss nav līdz galam pateikts, ka simbola jēga nav izsakāma, tā ir neizsmeļama. Nepabeigtības efekts tiek sasniegts, izmantojot semantisko nenoteiktību, saiknes starp apzīmējošā un apzīmējamā saikņu asociatīvo dabu, pateicoties tēlu un sižetu heterogēnajai dabai.

Akmeismā nepabeigtības poētiku izmanto kā zemteksta aktualizācijas līdzekli. Precīzi lietodami vārdu, viņi daudzozīmīgumu panāk, izmantojot teksta un zemteksta mijiedarbību. Zemteksts tiek aktualizēts, izmantojot liriskā izteikuma fragmentārumu un pārrāvumu, apzinātu noklusējumu, fragmenta formu, pieļaujot tekstā estētiski nozīmīgus izlaidumus. Šī „izlaisto teksta vienību poētika”<sup>56</sup>, kas akmeisma poētiskajā praksē tikai ieskicēta, kļūst par Annas Ahmatovas un Osipa Mandelštama raksturīgu īpatnību.

Futūristiem teksta nepabeigtība ir svarīgs poētiskās valodas atjaunošanas līdzeklis. Pilnībā apzinoties, ka teksta ekvivalents, koncentrējot aizvietojamās struktūras enerģiju, iegūst milzīgu jēdzienisko spēku, futūrisma dzejnieki cenšas to reducēt līdz galīgai neesībai. Šīs estētiskās ievirzes rezultātā vērojams mēģinājums ne tikai radīt pārgudru valodu, bet arī pilnībā reducēt verbālos līdzekļus. Par tādu „nulles tekstu”, ko laikabiedri uztvēra kā „struktūru, kas gatava

<sup>54</sup> Аверинцев С. Историческая подвижность категории жанра: опыт интерпретации. // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. - Москва: Наука, 1986. - с. 112.

<sup>55</sup> Тищенко Р. Тынянов и литературная культура 1910-х годов // Тыняновский сборник: Третьи тыняновские чтения. - Рīga: Zinātne, 1988 - с. 162.

<sup>56</sup> Гаспаров М. Осип Манделштам. Три его поэтики (atsauce 3. 02. 2007.). Pieejams <http://som.fsio.ru/item.asp?id=10014784>.

piepildīties ar globālu semantiku” un kas atspoguļo „jaunas valodas gaidas”<sup>57</sup>, kļuva Vasīlija Gnedova darbs *Beigu poēma (Поэма Конца)*. Futūristu attieksmi pret daļdarba pabeigtības/ nepabeigtības problēmu noteica viņu vidē valdošais priekšstats, ka novatoriskam māksliniekam jārisina augstākas sarežģītības pakāpes poētiskie uzdevumi, savukārt pabeigtu darbu radīšana atstājama epigoņu ziņā.

Sirreālistu un to autoru daiļradē, kuri ietilpa literārajā grupā „reālās mākslas apvienība”, nepabeigtība iegūst totālu raksturu. Apgalvojums, ka jaunrade ir neapzināta, atteikšanās no sižeta uzbūves klasiskajiem principiem paredz arī to, ka teksta robežas jēdziens kā tāds vispār nepastāv. Opozīcijas pabeigts/nepabeigts neitralizācija atspoguļo tieksmi „izvairīties no likumiem, ko uztiepj tekstu kā diskursa zīmi”<sup>58</sup>.

Nepabeigtības poētiku kultivē arī *Parīzes nots* dzejnieki. Šis strāvojums radās krievu emigrantu literatūrā 20. gadsimta 20. gados. Tā teorētiķis, dzejnieks un kritiķis Georgijs Adamovičs centās renovēt dzeju, izmantojot valodas līdzekļu ekonomijas principu. Atsakoties no metaforām, neparastiem tēliem, vārsmas izsmalcinātas instrumentācijas, Georgijs Adamovičs, Georgijs Ivanovs, Anatolijs Šteigers, Lidija Červinska un citi „Parīzes nots” pārstāvji traktē teksta nepabeigtību ne tikai kā māksliniecisku paņēmienu, bet arī kā dzejas būtības atspoguļojumu, kas izpaužas kā neizsakāmā izteikšana. Kaut arī šī strāvojuma pārstāvji lielu vērību veltīja vārda semantiskajai precizitātei, tomēr par galveno jēgas izteicējilīdzekli viņi uzskatīja pašu teksta organizācijas principu. *Parīzes nots* dzejnieki tiecās radīt efektu, ka dzejoļa teksts top un aktualizējas šajā mirklī, piešķirot poētiskajam tekstam murmināšanas, īsti nesakārtotas apziņas plūsmas efektu, kas tik tikko sāk veidoties par runu<sup>59</sup>. Vārds ik reizi it kā rodas pēdējā mirklī, tikai pēc tam, kad ir pateikti citi. Dzejolis katru reizi tiek runāts tā, it kā tas rastos šeit un tagad. Dzejoļa plūdenums ir vājināts, loģiskie sakari pārrauti, un šie baltie plankumi nekādi netiek aizpildīti, jo paredzēts, ka tos aizpilda lasītāju apziņa.

Dažādiem 20. gadsimta pirmās trešdaļas literatūras virzieniem un skolām raksturīga orientācija uz adresātu, lasītāja iesaistīšana jaunrades procesā<sup>60</sup>. Nepabeigtība, kas ļauj lasītājam no recipienta kļūt par līdzautoru, tiek uzskatīta par neatņemamu daiļdarba īpatnību. Šāds teksts tiek traktēts kā „liels tukšums, liela zīmju daudzuma, iedomājama rādītāju, kas vienīgi dara tekstu saprotamu un likumsakarīgu, neesamība, <...> poētiski izglītots lasītājs tās ieliek pats, it

<sup>57</sup> Иванюшина И. Русский футуризм. Идеология, поэтика, прагматика. с. 25.

<sup>58</sup> Кукулин И. Рождение постмодернистского героя по дороге из Санкт-Петербурга через Ленинград и дальше: Проблемы сюжета и жанра в повести Д.И. Хармса // Новое литературное обозрение.-1997. - №4.- с. 70 – 71.

<sup>59</sup> Ратников К. Судьба «парижской ноты» в поэзии русского зарубежья (atsauce 3. 02. 2007.). Pieejams: [http://zhurnal.lib.ru/p/petrushkin\\_a\\_a/ratnikov.shtm/](http://zhurnal.lib.ru/p/petrushkin_a_a/ratnikov.shtm/).

<sup>60</sup> Тюпа В. Постсимволические эстетики адресованности // Дискурс. – 2002. – № 10. – с. 6.

kā izvilkdams tās ārā no teksta”<sup>61</sup>. Šī tendence izpaudās ne tikai tādējādi, ka tika radītas „nepabeigtas, atvērtas, konstruktīvi nepilnīgas estētiskās struktūras”<sup>62</sup>, bet arī tā, ka lasītājs ne tikai interpretē teksta jēgu, bet arī nosaka, cik lielā mērā tas ir pabeigts. Recipients var piedēvēt nepabeigtam tekstam pabeigtību, vai, tieši otrādi, apzināti nepabeigtu darbu uztvert par tādu, darbs pie kura vēl nav pabeigts. Īpaši svarīgi tas, ka pats autors ir savu darbu lasītājs. Viņš var mainīt viedokli par pabeigtu tekstu un atkal rediģēt<sup>63</sup>, vai, tieši otrādi, piedēvēt līdz galam neuzrakstīta teksta nepabeigtībai vai pat iznīcinātam tekstam estētisku nozīmīgumu<sup>64</sup>.

Tātad, nepabeigta teksta statusu laikmeta mākslinieciskajā apziņā nosaka pasaules ainas īpatnības un estētisko orientieru sistēma. Nepabeigtā teksta fenomena aktualizācija 20. gadsimta pirmās trešdaļas literatūrā saistīta ar nestabilitātes izjūtu, ko radīja visu dzīves sfēru radikālā reforma, intereses par psiholoģiju un indivīda garīgo pasauli palielināšanās, jaunu žanra formu, teksta organizācijas principu un izteiksmes līdzekļu meklējumi. Par nepabeigtā teksta statusa maiņu liecina tas, ka:

- nepabeigtais teksts funkcionē kā pilnvērtīgs estētisks objekts,
- pabeigtam darbam tiek piešķirtas nepabeigta teksta pazīmes, lai panāktu vajadzīgo estētisko efektu.

Modernisma literatūrai raksturīga ne tikai nepabeigta teksta statusa maiņa, bet arī tas, ka robeža starp pabeigtu un nepabeigtu tekstu nav stingri novilkta, kas savukārt izriet no tā, ka:

- nepabeigtība tiek izmantota kā pabeigta darba poētikas princips,
- notiek pārmaiņas žanra sfērā,
- atšķiras autora un lasītāja priekšstats par tekstu kā veselumu.

Nepabeigtā teksta statusa maiņa, pabeigta un nepabeigta teksta robežas nenoteiktība lielā mērā nosaka nepabeigta teksta fenomena savdabīgumu atsevišķu autoru daiļradē, tostarp arī Marinas Cvetajevas poēzijā.

---

<sup>61</sup> Мандельштам О. Выпад // Мандельштам О. Сочинения в двух томах. Т. 2. - Москва: Художественная литература, 1990. - с. 212 – 213.

<sup>63</sup> Piemēram, Andrejs Belijs tik kardināli pārstrādāja savu dzejoļu pirmo variantu, ka viņa draugiem radās ideja, ka nepieciešams pasargāt darbus no to autora.

<sup>64</sup> Annas Ahmatovas vēlinajā lirikā caurviju sižets bija stāsts par drāmas *Enumas Eliša* (*Энума Элиш*, 1944) sadedzināšanu. Sk: Серова М. "Сожженная драма" Анны Ахматовой, или история одного безумия (atsauce 3. 02. 2007.). Pieejams <http://www.akhmatova.org/articles/serova4.htm#8a#8a>.



## 1.2. Teksta nepabeigtība – Marinas Cvetajevas radošās refleksijas objekts

Teksta pabeigtības/nepabeigtības problēma ne reizi vien kļuvusi par Marinas Cvetajevas radošās refleksijas objektu. Rakstos, kuros atklājas dzejnieces estētiskie uzskati, šis jautājums skarts tikai pastarpināti. Savukārt laikabiedriem veltītajos rakstos, kā arī vēstulēs un piezīmju grāmatiņās Marina Cvetajeva ne reizi vien pievēršas to skaidrošanai.

Dzejnieces interese par daiļdarba pabeigtības/nepabeigtības problēmu pirmām kārtām izriet no tā, ka viņas daiļradē ir daudz līdz galam neuzrakstītu tekstu. Nepabeigtas palikušas poēmas *Jegoruška*, *Dziedātāja*, *Autobuss*, *Perekops*, poēma par Jeseņina nāvi, *Vienas dienas poēma*, ko autore nosaukusi „*Nepiepildītā* poēma”, luga par Mēriju. Netika uzrakstīta arī triloģijas *Tēzejs* (*Tezei*) un luga par Pjero, Arlekīnu un Pjeretu. Rokraksti, kuros atrodami vairāku darbu teksti (*Poēma par cara ģimeni*, *lugas Vecmāmiņa*, *Māceklis*, *Dimitrijs*) un *Dāvids*), ir nozaudēti, bet, spriežot pēc liecībām, kas atrodamas dzejnieces piezīmju grāmatiņās un vēstulēs, šo daiļdarbu rakstīšana arī netika pabeigta. Marinas Cvetajevas izteikumi liecina, ka viņa neturpināja darbu pie teksta ne tikai tāpēc, ka zuda interese par to, bet arī tāpēc, ka viņa nespēja radīt monolītu tekstu. Dzejnieces dienasgrāmatās un vēstulēs dažreiz izteiktas šaubas, vai vispār iespējams radīt kaut ko pabeigtu un veselu: „Man stūre izsista no rokām, Viens vilnis aizskalo otru <...> Haoss. Viens tēls izspiež otru, nejauša atskaņa aizved mani tūkstošiem jūdžu tālu no tā, ko vēlējos pirms tam, - ir tapis cits dzejolis, bet rezultātā – tīra lapa un manas aizvērtās – prom no visa – acis”<sup>65</sup>. Šim tematam ierādīta nozīmīga vieta arī Marinas Cvetajevas un Veras Buņinas vēstulē, kas rakstīta 1935. gada 28. augustā: „Protams, uzplaiksnīja arī dzejas rindas, bet – tā kā sapnī. Reizēm – un tas bija visbiežāk – tāpat arī zuda. Dzejoļi taču nespēj paši sevi uzrakstīt, <...>. Fragmentus ierakstīju burtnīcā. Reizēm 8 rindas, reizēm 4, bet reizēm arī divas. Reizēm dzejoļi izlauzās, vai arī es trāpīju to plūdumā. Tad veidojās cikli, bet atkal – nekas netika uzrakstīts līdz galam: tukšums pie tukšuma: vai nu rindas nav, vai veselas četrriņdes, t.i., galu galā – melnraksts. <...> Un ja nu es vairs neprotu - ko tad? T.i., vairs nespēju uzrakstīt monolītu darbu: pabeigt rakstīt. Un ja nu man līdz mūža galam lemts rakstīt - fragmentus?” (VII, 292)<sup>66</sup>. Šie izteikumi pierāda, ka robeža starp pabeigtības/nepabeigtības kategoriju. Marinas Cvetajevas apziņā ir ļoti skaidra. Kad daiļradē parādās īpaši daudz nepabeigtu darbu, dzejniece mokoši pārdzīvo radošo spēju zaudējuma izjūtu.

Marinas Cvetajevas daiļrades attīstība nenotika ārpus kultūras un literatūras konteksta. Dzejniece ne vienu reizi vien uzsvēra savu neatkarību no literārām ietekmēm, nevēlēšanos

<sup>65</sup> Цветаева М. Неизданное. Записные книжки. В двух томах. Т. 1. Москва: Эллис Лак, 2001. с. 303

<sup>66</sup> Šeit un turpmāk mākslas darbu, dzejnieces dienasgrāmatu un vēstulju teksti tiek citēti no izdevuma: Цветаева М. Собрание сочинений в семи томах. Москва: Эллис Лак, 1994 - 1995. Ja izmantots cits avots, tas tiek norādīts.

iesaistīties jēl kādās apvienībās: „Pirmsrevolūcijas Krievijā pēc pašas gribas, bet daļēji arī ne pēc pašas gribas biju izslēgta no (literārā) loka, jo agri apprecējos, <...> agri un kaislīgi kļuvi par māti, bet galvenais - iedzimtais riebums pret jēlkādu pulciņošanos”<sup>67</sup>. Tomēr biogrāfijas fakti liecina, ka viņa nebija atrauta no literārās dzīves. Jau 1908. gadā, pirms vēl iznācis pirmais krājums *Vakara albums* (*Вечерний альбом*, 1910), Marina Cvetajeva iepazīstas ar simbolisma pārstāvi, vienu no grāmatu izdevniecības *Musaget* (*Муцагет*) organizatoriem, dzejnieku Ellisu (īstajā vārdā Ļevs Kobilinskis). Elliss ievēda Marinu Cvetajevu Maskavas literātu aprindās, iepazīstināja viņu ar filologu Vladimīru Nilenderu, Heraklīta *Fragmentu* tulkotāju. Marina Cvetajeva sāka apmeklēt lekcijas „Brīvās estētikas biedrībā”, kur bieži lekcijas lasīja Andrejs Belijs un Vjačeslavs Ivanovs. Viņas dzejoļi tiek publicēti *Antoloģijā*, kas izdota izdevniecībā *Musage*. Viņa pārdzīvoja, kā pati norāda, Valērija Brjusova dzejas „īsas un kaislīgas mīlestības” posmu. Elliss, tāpat kā cits dzejnieks – Maksimilians Vološins iepazīstina Marinu Cvetajevu ar franču simbolisma poēziju. Pēc brauciena uz Pēterburgu 1916. gadā paplašinās Marinas Cvetajevas literārie sakari. Viņa iepazīstas ar Mihailu Kuzminu un Osipu Mandelštamu, sāk sadarboties ar Pēterburgas žurnālu *Ziemeļu Piezīmes* (*Северные записки*). Īslaicīgo aizraušanos ar Valērija Brjusova dzeju aizstāj Aleksandra Bloka un Annas Ahmatovas daiļrades pielūgsmē.

1914. gadā sākas Marinas Cvetajevas sarakste ar filozofiem Vasiliju Rozanovu un Ļevu Šestovu. Kopš tā laika Marina Cvetajeva sāk interesēties par teātri. 1914. – 1916. gadā viņa iepazīstas ar daudziem Kamerteātra aktieriem, kurus vada novatoriskais režisors Aleksandrs Tairovs, 1918. gadā sākas aktīva saskarsme ar Maskavas Dailes teātra 2. un 3. studijas aktieriem. Kaut arī Marina Cvetajeva nav radījusi savu teātra koncepciju, viņa apbrīnojami iejūtīgi reaģēja uz teātra eksperimentiem.

Dzīvodama emigrācijā, Marina Cvetejeva aktīvi neiesaistās literārajā dzīvē un ne vienreiz vien raksta par savu garīgo vientulību. Tik tiešām, dzejnieces apolītiskā pozīcija, kā arī vīra Sergeja Efrona padomju varai draudzīgais noskaņojums liedza iespēju publicēt darbus ar skaidri izteiktu politisko orientāciju. Turklāt stilistisko pārmaiņu rezultātā, kas M. Cvetajevas dzejā notika 20. gadu vidū, viņas poēzija kļuva nesaprotama lielākajai daļai emigrācijā dzīvojošo kritiķu. Bet tas nenozīmē, ka emigrācijā Marina Cvetajeva bija pilnībā izolēta no kultūras un literārās vides. Viņas darbi ne vienu vien reizi parādās vadošajos periodiskajos izdevumos *Mūslaiku piezīmes* (*Современные записки*) un *Skaitļi* (*Числа*), *Krievijas Brīvība* (*Воля России*) un *Atdzimšana* (*Возрождение*). Turpinās viņas kontakti ar Andreju Beliju, Konstantīnu Baļmontu, kas iesākās vēl pirms aizbraukšanas no Krievijas. 1923. gadā sākas viņas sarakste ar Borisu Pasternaku, bet 1926. gadā šajā vēstulju romānā, kuram 20. gadsimta literatūras vēsturē nav līdzīga, iesaistās dzejnieks Rainers Marija Rilke. Gatavojot izdošanai

<sup>67</sup>Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. Москва: Эллис Лак, 1997. с. 436

franču valodā poēmu *Brašulis (Молодец)*, dzejniece iepazīstas ar mākslinieci Natāliju Gončarovu. 30. gados pēc ilgām personīgām un radošām nesaskaņām Marina Cvetajeva satuvinās ar Vladislavu Hodaseviču. Viņa iepazīstas ar jaunajiem dzejniekiem Nikolaju Gronski, Juriju Ivasku, Anatoliju Šteigeru, kuri bija saistīti ar „Parīzes noti”.

Pēdējo gadu pētījumi liecina, ka Marinas Cvetajevas daiļrade, saglabājot savdabību, sasaucas ar radošajiem meklējumiem, kas raksturīgi 20. gadsimta literatūrai. Vairākos darbos tiek uzsvērtā simbolisma poētikas un estētikas nozīme Marinas Cvetajevas poēzijā un dramaturģijā<sup>68</sup>. Varam vērot tipoloģisku līdzību starp M. Cvetajevas darbu poētiku un futūristu<sup>69</sup>, sirreālistu<sup>70</sup>, ekspresionistu<sup>71</sup> un RMA grupas (ОБЭРИУ)<sup>72</sup> dzejnieku eksperimentiem mākslā. Ir mēģināts skatīt viņas stila novatorisma problēmu krievu un Eiropas avangarda<sup>73</sup> ietvaros, noteikt Marinas Cvetajevas vietu filozofiskās domas attīstības kontekstā<sup>74</sup>.

M. Cvatajevas, tāpat kā viņas laikabiedru – A. Ahmatovas, A. Belija, A. Bloka, D. Harmsa, O. Mandelštama, V. Rozanova, Ļ. Šestova, V. Hļebņikova, pasaules, daiļrades procesa un daiļdarba izpratnei bija raksturīgs tas, ka tika izmantoti pretstati *pabeigts/nepabeigts*, *vesels/sadrumstalots*, *apzināts/stihisks*. Par Marinas Cvetajevas radošās refleksijas objektu pabeigtības un nepabeigtības korelācijas problēma kļūst pēc 1923. gada. Opozīcijas *pabeigtais/nepabeigtais* aktualizācija saistīta ar to, ka tieši šajā laikā Marina Cvetajeva īpaši asi izjūt mazās liriskās formas nepietiekamību, par ko liecina daudzie izteikumi vēstulēs, piezīmju

<sup>68</sup> Клинг О. Поэтический стиль М. Цветаевой и приемы символизма: притяжение и отталкивание // Вопросы литературы. — 1992 — №3. — с. 74-93; Кумукова Д. Музыкально-эстетическая концепция театра конца XIX – начала XX веков и театр Марины Цветаевой. Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Санкт-Петербург, 2001; Кумукова Д. Блоковские лики в эстетике М. И. Цветаевой // Лики Марины Цветаевой. XIII Международная научно-тематическая конференция (9 – 12 октября 2006 года). - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2006. - с. 125 – 132; Мейкин М. Марина Цветаева: Поэтика усвоения. Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. с. 68-93, 232-234; Спесивцева Л. Творчество М. Цветаевой 1910 –х – 1920-х годов и традиции русского символизма. Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Волгоград, 2000.

<sup>69</sup> Скрыбина Т. Неисчерпаемость метафоры.: «Поэма Горы» М. Цветаевой и футуристическая эстетика // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая международная научно-тематическая конференция (9 – 12 октября 2002 года). - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2003. - с. 67 – 72.

<sup>70</sup> Скрипова О. А. Сюрреалистическое мировосприятие и жанр лирической поэмы (Марина Цветаева «Попытка комнаты») // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая международная научно-тематическая конференция (9 – 12 октября 2002 года). - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2003. с. 73 – 83.

<sup>71</sup> Кацис Л. Марина Цветаева: немецко-еврейский и немецкий экспрессионизм // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая международная научно-тематическая конференция (9 – 12 октября 2002 года). - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2003. - с. 84-92.

<sup>72</sup> Кацис Л. Цветаева и Хармс: возможные параллели (К постановке проблемы) // «Чужбина, родина моя!». Эмигрантский период жизни и творчества Марины Цветаевой. XI Международная научно-тематическая конференция (9 – 12 октября 2003 года). - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2004. - с. 140- 145.

<sup>73</sup> Цветкова М. Поэзия Цветаевой 20-х гг.- «Улисс» Дж. Джойса. (К вопросу о новаторстве М. Цветаевой в рамках европейского авангарда) // «Чужбина, родина моя!». Эмигрантский период жизни и творчества Марины Цветаевой. XI Международная научно-тематическая конференция (9 – 12 октября 2003 года). - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2004. - с. 194 – 202.

<sup>74</sup> Макашева С. М. И. Цветаева и русский предэкзистенциализм // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая международная научно-тематическая конференция (9 – 12 октября 2002 года). - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2003. - с. 93 – 98.

grāmatiņās un melnrakstu burtnīcās. Autonomā dzejoļa galvenā pazīme, kas neapmierina dzejnieci, ir tā pabeigtība, kuras rezultātā tiek sagrauta poētiskās pasaules vienotība: „Lirisks dzejolis – tikko uzcelta un tūdaļ noārdīta pasaule. Cik grāmatā dzejoļu, tik tur arī sprādzienu, ugunsgrēku, nogruvumu: TUKŠU, AIZAUGUŠU KLAJUMU. Lirisks dzejolis – katastrofa! Vēl nav sācies, jau ir noticis (beidzies)” (VI, 322). Izteikumos, kas skar liriskās formas paplašināšanas iespējamību, atspoguļojas Marinas Cvetajevas priekšstats par pabeigtību kā galējo robežu, galīgumu, ierobežojumu, sadrumstalotību, veseluma izjaukšanu. Liriskais dzejolis nav tendēts uz reālās dzīves disharmonijas pārvarēšanu, viens no kuras izpausmes veidiem ir viengabalainības trūkums, sadrumstalotība. Tajā nenotiek īstenības pārveidošanās, kas, kā uzskata Marina Cvetajeva, ir viena no galvenajām mākslas funkcijām. Kā jau minēts šīs nodaļas pirmajā daļā, simbolisti uzskata atsevišķu dzejoli par liriskā cikla vai dzejoļu grāmatas sižeta elementu. Tomēr Marinas Cvetajevas cikliem un dzejoļu grāmatām raksturīgs hronoloģiskais, nevis sižetiskais princips (kā simbolistiem), organizācijas princips, tāpēc nav iespējams sasniegt vēlamo vienotību: „Esmu pagurusi rauties pušu, sašķīst Ozirisa gabaliņos. Ikvienu dzejoļu grāmata - šķiršanos un pušu raušanās grāmata <...> starp vienu dzejoli un otru.” (VI, 273). Lai pārvarētu poētiskās vienības izolētu funkcionēšanu, nepieciešams pievērst uzmanību naratīvajiem žanriem: „Lirika ir punktēta līnija, kas no attāluma šķiet vesela, melna, bet ieskaties: pārtraukumi vien starp <..> punktiem – bezgaisa telpa – nāve. Grāmatā (vai tas ir romāns, vai poēma, pat raksts!) nekā tāda nav, tur ir savi likumi. Grāmata nepamet rakstītāju, ļaudis - likteņus - dvēseles, par ko raksti, vēlas dzīvot, vēlas dzīvot tālāk, ar katru dienu vairāk, nevēlas beigt” (VI, 233). Jāatzīmē, ka naratīvie žanri saista Marinu Cvetajevu ne tikai kā iespēja radīt atvērta tipa, struktūras tekstu, bet arī ar savu viengabalainību, kas ļauj atjaunot zaudēto pasaules vienotību.

Marina Cvetajeva uzskata ka nepabeigtība ir radošā procesa neatņemama sastāvdaļa. Tas izskaidrojams ar to, ka autoram nekad neizdodas pilnībā realizēt savu ieceri. Dzejniece to skaidro ontoloģiskā aspektā: nepilnīgā pasaulē nav iespējams radīt pilnīgu darbu. Apcerē *Natālija Gončarova* ((1929) Marina Cvetajeva rakstīja: „Radošā radīšana atšķiras no Radītāja ar to, ka viņam pēc sestās tūlīt nāk pirmā, atkal pirmā. Septītā mums šeit, uz zemes, nav dota, tā varbūt ir dota mūsu mantām, bet ne mums” (IV, 68). Apcerē *Darba varonis* (*Гепой мпыда*, (1925)) parādās semantiskā opozīcija *pilnība – pabeigtība*, kas sabalsojas ar tādām Marinas Cvetajevas poētiskās pasaules pamatopozīcijām kā *šeit – tur*, *horizontāle – vertikāle*, *zemes pasaule – debesu pasaule*: „Pilnība nav pabeigtība, notiek šeit, lemts tiek – Tur. Kur Gēte liek punktu – tur tikai sākas! <...> Pilnību (stāvokli) es aizstātu ar darīšanu (nepārtrauktību). Vienīgā iespēja, kā uztvert augstumu – nepārtraukta pārvietošanās pa tā vertikāles punktiem. Vienīgā iespēja būt dižam uz šīs zemes – radīt augstuma izjūtu sev virs galvas”(IV, 15). Šāda

nepabeidzamā, pēc autora nāves citā pasaulē radāmā teksta piemērs, pēc Marinas Cvetajevas domām, ir Gētes *Fausts*: „Vai tev, lasītāj, nešķiet, ka kaut kur – neiedomājami plašajā Veimāras hercogistē – tiek radīta trešā daļa?” (turpat). Dzejniece uzskata, ka recipients var uzskatīt mākslas darbu par pabeigtu, savukārt radītājam tas vienmēr jāuztver kā nepabeigts, kā tāds, ko vēl nepieciešams pilnveidot.

Radītāja personība atrodas nepārtrauktā tapšanā: katra darba rašanās brīdī autors nelīdzinās pats sev. Apcerē *Natālija Gončarova* Marina Cvetajeva apzināti atsakās runāt par viņas mākslinieces biogrāfijas faktiem, motivējot to tādējādi, ka galvenais notikums viņas dzīvē - radošais tapšanas process – nekad nevar beigties (IV, 101). Raksturīga darba nobeiguma daļa: autore rada iespaidu, ka teksts nav pabeigts, ka autore to apzināti ir pārtraukusi, jo stāstījums par N. Gončarovu arī ir nepārtrauktas radošas darbības izpausmes veids: „Pabeigt par Gončarovu ir grūti. Jo - kur gan viņa beidzas? Ja man būtu jāraksta tikai un vienīgi par gleznotāju, <...> o, tad gan es zinātu, kur pabeigt, - citādi tas ir strupceļš, - bet varbūt, un laikam pat arī vispār nebūtu sākusi. Bet te man ir darīšana ar izņēmumu, ar sevišķu gleznotāju, ar tādu pašu glezniecības parādību kā pati glezniecība ir dzīves parādība. <...> Pabeigt ar Gončarovu - pārtraukt. Pārtraucu” (IV, 128 – 129). Vēstulē Borisam Pasternakam Marina Cvetajeva uzsver, ka Pasternaka kā dzejnieka nākotne nav zināma ne tikai viņai, bet arī šīs vēstules adresātam: „Pabeigšana, dabeigšana: - da, pa – galējā robeža! Es taču zinu, ka Jūsu robeža – Jūsu fiziskā nāve” (VI, 233).

Radošo spēju izpausmes pakāpi Marina Cvetajeva nosaka atkarībā no tā, vai autors savu tekstu uzskata par pabeigtu vai nepabeigtu: „Ir dzejnieki „bez melnrakstiem” – tūlīt fīrrakstā – viņu ir leģions, un graša vērtība tiem. Ir dzejnieki – melnraksts melnraksta galā. Piemēram, Helderlīns, ar saviem viena dzejoļa četriem variantiem (absolūto viņš acīmredzot atradis debesīs!)” (IV, 308). Šajā kontekstā vārdam *melnraksts* (teksts, kas vēl jālabo) ir ne tikai nominatīvā nozīme. Tas iegūst arī papildjēgu: melnraksts tā radītāja uztverē ir jebkurš, pat publicēts, darbs. Dzejniece traktē mākslas darbu kā tādu struktūru, kas vienlaicīgi ir gan pabeigta, gan nepabeigta. Marina Cvetajeva uzskatīja, ka jaunrade ir neapzināts process, kas līdzīgs sapnim vai apsēstībai: „Tevī kāds, kaut kas iemitinās, tava roka kļūst par izpildītāju, ne tavu, bet tā – otra. Kas viņš ir? Tas, kurš vēlas īstenoties caur tevi” (V, 351). Šāda jaunrades izpratne satuvina dzejnieci ar sirreālistiem. Tomēr ir arī būtiskas atšķirības. Sirreālisti uzskata, ka darbs rodas tā radīšanas brīdī, tajā atspoguļojas tikai autora zemapziņa. Marina Cvetajeva savukārt atzīst, ka daiļdarbs ir patstāvīga substance, kas eksistē neatkarīgi no autora jau pirms tam, kad sākusies tā radīšana. Marinas Cvetajevas priekšstatu sistēmā darba tēls ir personificēts: tas pats izvēlas to, kurš iedzīvinās tā stihisko, pirmsloģisko būtību tēlos, pakļauj sev radošo subjektu. Raksturīgs, ka jaunrades procesa aprakstā īpaši bieži sastopama cīņas, divcīņas

metafora. Pirms teksts ir uzrakstīts, tam jau piemīt pabeigtība, kuru dzejnieks pūlas sasniegt tā radīšanas gaitā. Līdz ar to Marina Cvetajeva saprot jaunradi nevis kā radīšanu, bet gan kā sākotnēji pastāvoša veselumu atjaunošanu: „Man tiešām jau pašā sākumā visa tā manta ir dota – kaut kāda tās metodiskā vai ritmiskā aina, tiešām tas, ko pašlaik rakstu (nekad nezinu, vai uzrakstīšu), it kā jau būtu kaut kur ļoti precīzi un pilnībā uzrakstīts. Bet es tikai atjaunoju” (V, 353). Pilnīga atjaunošana nav iespējama, jo mākslas stihisko, sastāvdaļās nedalāmo būtību autors tiecas atklāt diskrētos tēlos. Darbs ir pabeigts vienīgi ieceres rašanās posmā, kolīdz sākas tās īstenošana – darbs kļūst nepabeigts.

Tā laika literatūrai raksturīgā orientācija uz lasītāja iesaistīšanu radošajā procesā noteica arī teksta pabeigtības/nepabeigtības problēmas traktējumu *teksta* un *lasītāja* aspektā. Pēc Marinas Cvetajevas domām, īstam mākslas darbam jāatstāj nepabeigtības iespaids pat tad, ja autors vēlējies to pabeigt: „Rakstiet līdz galam, cīnieties, cik spējat, lai uzrakstītu līdz galam, bet, ja es, lasot darbu, pamanīšu šīs beigas, tad beigas būs – Jums” (IV, 14). Vērtējot laikabiedru jaunradi, Marinai Cvetajevai ir svarīgi noskaidrot, kādu teksta modeli – pabeigto vai nepabeigto – viņi piedāvā lasītājam. Pēc šīs pazīmes viņa pretstata Borisu Pasternaku un Ivanu Buņinu, Aleksandru Puškinu un Valēriju Brjusovu. Pēc Cvetajevas domām, Pasternaka prozas teksti, atšķirībā no Buņina darbiem, ir orientēti uz sadarbību ar lasītāju, tātad – pabeigtību tie iegūst tikai recepcijas laikā: „Boriss Pasternaks gūst papildījumu ne jau uzrakstīto lappušu skaitā, kā, piemēram, Buņins, kurš vēlas tikai vienu: tīksminies! – Boriss Pasternaks gūst papildījumu tikai lasītājā. Viņš nav tas, kas dots, viņš ir tas, ko dod. Nevis radītais, bet gan radāmais: dzemdināmais”<sup>75</sup>. Autora tieksme panākt pilnīgu pabeigtību Marinas Cvetajevas skatījumā liecina par to, ka viņš nav Dieva dots dzejnieks, jo dzejas būtību, kas ir tiekšanās uz neierobežotību, viņš nespēj aizsniegt. Ne jau velti rakstā *Darba varonis*, kas veltīts Valērijam Brjusovam, par pierādījumu tam, ka Brjusovs, būdams talantīgs vārsnotājs, nebija Dieva dots dzejnieks, Marina Cvetajeva uzskata to, ka viņa radošajā biogrāfijā nav darbu, kuri radītu nepabeigtības iespaidu: „Pārbaudi, lasītāj – vai tev kaut reizi radās vēlēšanās turpināt Brjusova dzejoli? <...>Vai tev kaut reizi radās izjūta, ka darbs ir aprauts (veda un pameta)? <...> Vai Brjusovs aizkustināja tavu dvēseli tāpat kā Mūzika? („Viss? Jau?”) Vai dvēsele, kā pēc mūzikas, lūdzās Brjusovam: „Jau? Vēl!” Vai tu kaut reizi esi juties neapmierināts pēc šīs tikšanās? Zem katra Brjusova dzejoļa neredzamiem burtiem rakstīts – „beigas”. Pilnīguma labad Brjusovam vajadzētu to arī uzrakstīt (tipogrāfiski)” (IV, 13).

Arī Marina Cvetajeva apzinājās nepabeigtā teksta izteiksmīguma iespējas, kas bija raksturīgs modernisma literatūrai. Viņa uzsver apzinātas nepabeigtības estētisko nozīmīgumu gan savu, gan arī citu autoru darbu kontekstā. Viņa pateicas kritiķim Aleksandram Bahrakam

<sup>75</sup> Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. Москва: Эллис Лак, 1997. с. 307

par to, ka tas ir uztvēris dzejoļa *Pēcnāves maršs* (*Посмертный марш, 1922*) „pēdējo rindu aprautību” (VI, 558 – 559). Anatolijam Šteigeram rakstītajā vēstulē viņa sajūsmināti raksta par Gētes desmito sonetu „Viņa nevar beigties” (*Sie kann nicht enden*) un uzsver, cik izteiksmīgs ir kontrasts starp nosaukumā pieteikto teksta nepabeigtību un žanra formu, kam tradicionāli raksturīga formālā un saturiskā pabeigtība: „Vai tu zini Gētes sonetu *Sie kann nicht enden...* (ģeniāli, ka viņš tā iesāk! Un ģeniāli, ka tā ir vispabeigtākā forma – sonets)” (VII, 368). V. Brjusova mēģinājumu pabeigt A. Puškina stāstu *Ēģiptes naktis* (*Египетские ночи*) dzejniece vērtē ne tikai kā sliktas mākslinieciskās gaumes izpausmi, bet arī kā estētiskās nostājas izpausmi, kas pieļauj tikai tādu tekstu eksistenci, kuri gan formālā, gan saturiskā ziņā ir pabeigti: „Brjusova pabeigtās „Ēģiptes naktis”. Uzbrukums ar derīgiem vai nederīgiem līdzekļiem – kas to radīja? Tiekme pēc beigām, pēc saturiskas un grafiskas svītras. Viņš, kura dabai svešs ir noslēpums, neciena un nejut to radīšanas nepabeigtībā” (IV, 14). Brjusova pieejai Marina Cvetajeva pretstata savējo, saskaņā ar kuru lasītāju un kritiķu tiekme pabeigt autora apzināti nepabeigtu darbu tiek vērtēta kā teksta struktūras sagraušana: „Citos gadījumos pabeigt nav mazāks, bet iespējams, ka pat lielāks, barbarisms nekā sagraut”(turpat).

Marina Cvetajeva savā daiļradē aktīvi izmantoja nepabeigtā teksta efektu, kas ļauj uzskatīt, ka apzināta nepabeigtība tika izmantota kā viens no poētikas principiem. Marina Cvetajeva piešķīra pabeigtam darbam nepabeigta teksta pazīmes, lai radītu dinamisku struktūru ar neierobežotu semantisko perspektīvu. Lirikā, poēmās un dramatiskajos darbos šis princips tiek dažādi realizēts: Dzejoļos tas izpaužas kompozīcijas, semantikas, ritma un sintakses līmenī: poēmās un lugās tiek skarts arī sižeta un laiktelpas, līmenis. Nepabeigtību kā poētikas principu raksturo tā polifunkcionalitāte un realizācijas paņēmienu daudzveidība.

Teksta formālā nepabeigtība kā māksliniecisks paņēmiens bieži vien sstopams Marinas Cvetajevas 1920. - 1930. g. lirikā. Daudzos dzejoļos tas izmantots, lai atklātu liriskā personāža vai liriskā „es” emocionālo stāvokli. Nepabeigtības iespaids tiek radīts, izmantojot pārnesumu, pastiprinot to ar ritma maiņu. Piemēram, dzejolis *Viņa ir tik neparasta! Spēka nav...* (*Необычайная она! Сверх сил...*, 1921) veidots kā erceņģeļa Gabriela monologs, kas adresēts Jaunavai Marijai un kurā tiek darīta zināma priecīgā vēsts par Kristus drīzo piedzimšanu. Teksta vadmotīvs ir izsaukums *Tu esi svētīta!* (*Благословенна ты!*), kas tieši saistīts ar pirmavotu. Tomēr Cvetajevas dzejolī gadu simtiem stāstītais notikums ir pārveidots: erceņģelis, ko satriekusi tikšanās ar Mariju, tā arī nespēj pateikt viņai to, kas jāpasaka. Līdz ar to Marinas Cvetajevas versijā Bībeles sižets, kas vēsta par svarīgu garīgu notikumu, iegūst erotisku zemtekstu. Satraukums un monologa emocionālā spriedze radīta, blīvējot izsaukuma teikumus, kā arī grafiski – trīsreiz atkārtojot daudzpunktī. Dzejolis arī beidzas ar daudzpunktī, līdz ar to monologs pāraug klusēšanā un darbam nav nepārprotama fināla. Formālas nepabeigtības izjūta

tiek pastiprināta, izmantojot arī piecpēdu jambu ar cezūru. Šī pantmēra izmantojums rada izjūtu, ka sekos garš episks vēstījums, tomēr tā vietā ir deviņu rindu teksts, kura pēdējā rinda tiek strauji aprauta. Maikls Meikins uzskata, ka dzejoļa formālā nepabeigtība akcentē mēģinājumu piesavināties mantotu materiālu<sup>76</sup>. Domājams, ka šī liriskā darba strukturālo īpatnību pamatā ir nevis intertekstuālie sakari, bet paša teksta satura raksturs. Autorei ir svarīgi parādīt to, cik nabadzīgi ir verbālie līdzekļi, lai izteiktu liriskā personāža jūtas.

Lai atklātu liriskā personāža vai liriskā „es” emocionālo stāvokli Marina Cvetajeva apzināti nepabeidz pēdējo rindu un pat atsevišķu vārdu. Šo paņēmieni dzejniece izmanto dzejolī *Dziedošo pāļu rindā... (Вереницею певчих свай... 1923)*, kas ievada ciklu *Vadi (Провода)*. Šī dzejoļa biogrāfisko zemtekstu veido „vēstuļu romāns”, kas tajā laikā aizsākās starp Marinu Cvetajevu un Borisu Pasternaku. Neapmierinātība ar to, ka saskarsme notiek neklātienē, saasinātas ilgas pēc adresāta bija tas ārējais iemesls, kas rosināja sākt darbu pie minētā cikla. Tomēr darba tapšanas gaitā liriskais sižets iziet ārpus autores biogrāfijas robežām un iegūst vispārīguma raksturu. Liriskā subjekta pārdzīvojumu universālums tiek panākts, iesaistot precedentvārdus *Ariadne* un *Eiridīke*. Marina Cvetajeva apvieno savstarpēji nesaistītus mitoloģiskos sižetus tāpēc, ka Ariadne un Eiridīke (tāpat kā dzejoļa liriskais subjekts) bija nolemtas mūžīgai atšķirtībai no sava mīļotā. Veltīgs izrādās mēģinājums pārvarēt mīlošo atšķirtību ar balss palīdzību, tāpēc trešajā strofā parādās tēls *ноблаутā rīkle (сорванная глотка)*. Šim tēlam ir konkrēts skaniskais veidols, kas radīts, izmantojot vārdu grafisku sadalīšanu ar domu zīmi: *лю — ю — блюю, про — о — чай, про — о — стите, ве — ер — нись, жа — аль, у — у — вы*. Cenšoties panākt izteiksmīgumu, Marina Cvetajeva atkal izmanto formālās nepabeigtības principu, papildinot to tādējādi, ka dzejoļa pēdējā rindā atstāts tikai viens vārds, kas apraujas pēc pirmās zilbes. Tā kā šī rinda nošķirta no citām strofām, tad tā atrodas ārpus atskaņu sistēmas, kas vēl vairāk pastiprina nepabeigtības iespaidu.

Dažos dzejoļos nepabeigtības efekts tiek panākts ar kompozīcijas uzbūvi. Dzejolī *Pēcnāves maršs* {1922) gan darba nosaukums, gan tā epigrāfs<sup>77</sup> norāda uz dzejoļa dominējošo motīvu – nāves motīvu. *Pēcnāves maršs* uzrakstīts, izmantojot pazīstamu baltgvaru dziesmu<sup>78</sup>, tāpēc dzejolis saglabā dziesmas struktūru: tā teksts sadalīts pantos (2., 4., 6., 8. un 10. strofa) un piedziedājumā, kas atkārtojas. Strofas (pantus) vieno nāves neizbēgamības motīvs, kaut arī vārds *nāve* parādās tikai epigrāfā. Pamatojoties uz tradicionālajiem kultūras priekšstatiem, Marina Cvetajeva izmanto dažādus vārda *nāve (смерть)* un tās pašas leksiski semantiskās grupas darbības vārda *nomirt (умереть)* tabuizēšanas paņēmienus. Visbiežāk eifēmisma statusā tiek

<sup>76</sup> Мейкин М. Марина Цветаева: Поэтика усвоения. Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. с. 173.

<sup>77</sup> „Вітврґаїба (burtiski - labā grība - aut.) - tā ir brīvā grība (labā grība - aut.) iet nāvē” (Добровольчество — это добрая воля к смерти),

<sup>78</sup> Par M. Cvetajevas dzejoļu un avotteksta attiecībām sk. : Мейкин М. Марина Цветаева: Поэтика усвоения. Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. с. 174.



izmantoti vietniekvārdi *viņa, tava, mana* (она, твоя, моя), kā arī folkloras tradīcijā pazīstamā metafora *nāve - kāzas* (*смерть – свадьба*). Nāves tēls dzejolī ir personificēts: tiešā runa, daudzie darbības vārdi, kas attiecināti uz eifēmismu (vietniekvārdu) un akcentēti, izmantojot anaforisku atkārtojumu, rada nāves klātesamības iespaidu. Nāve traktēta kā cilvēkam naidīgs spēks, kas nemanāmi seko viņam ik uz soļa. Piedziedājums, kas atkārtojas aiz katras strofas (panta), tikai pastiprina nenovēršamas bojāejas iespaidu, jo katrā atkārtojuma reizē tas ir īsāks un dzejoļa beigās četrindē ir tikai divi vārdi.

1. un 2.piedziedājums: И марш вперед уже,

Трубят в поход.

О как встает она,

О как встает...

3. piedziedājums: И марш вперед уже,

Трубят в поход.

О как встает она,

О как —

4. piedziedājums: И марш вперед уже,

Трубят в поход.

О как —

5. piedziedājums: И марш вперед уже,

Трубят —

6. piedziedājums: И марш —

(II, 92)<sup>79</sup>.

Tātad, teksts tiek aprauts pusvārdā, turklāt nepabeigtība tiek izmantota kā visa darba modelēšanas paņēmiens<sup>80</sup>. Teksta nepabeigtība tiek akcentēta arī grafiski – izmantojot domu

<sup>79</sup> 1., 2. piedziedājums. Un марш уз priekšu jau,

Тауре саuc кара гājjenā.

Ак, кā ceļас тā,

Ак, кā ceļас...

3.piedziedājums. Un маршс уз priekšu jau,

Тауре саuc кара гājjenā.

Ак, кā ceļас тā,

Ак, кā -

4.piedziedājums. Un маршс уз priekšu jau,

Тауре саuc кара гājjenā.

Ак, кā -

5.piedziedājums. Un маршс уз priekšu jau,

Тауре -

6.piedziedājums. Un маршс -

zīmi. Līdz ar to doma par nāves visaptverošo spēku tiek realizēta ne tikai leksikas, bet arī teksta kompozīcijas, ritma un intonācijas līmenī.

Dzejolī *Čigānietes raudas par grāfu Zubovu* (*Плач цыганки по графу Zubovu*, 1923) nepabeigtībai kā kompozīcijas principam ir ne tikai ekspresīvā, bet arī tēlainā funkcija. Kaut arī tekstā iesaistīts personvārds, sižeta pamatā ir folkloras situācija. Dzejoļa nosaukums ne tikai ieskicē šo situāciju, bet arī aktualizē konkrētas lasītāja gaidas žanriskā aspektā, iesaistot pašu darbu folkloras tradīcijas kontekstā. Dzejoļa kompozīcija atgādina dziesmas struktūru: strofas (panti) mijas ar atkārtotu piedziedājuma divrindi. Uz dziesmas sākotni norāda arī teksta ritmiskā un skaniskā organizācija. Izmantojot skaņu rakstu, autore pievērš lasītāja uzmanību atsevišķu skaņu un vārdu saistībai, izceļot tos arī ar pieturzīmēm. Tādējādi tiek radīts skaļas, izmisīgi kaislīgas dziesmas kolorīts, dziesmas, ko dzied ciešanu pārņemta čigāniete. Satura ziņā dzejolis diezgan būtiski atšķiras ne tikai no folkloras paraugiem, bet arī no citiem Marinas Cvetajevas tekstiem, kuriem ir tāda pati žanriskā ievirze (*Jaroslavnas raudas* (*Плач Ярославны*), *Mātes raudas par jauniesaucamo* (*Плач матери по новобранцу*)). Tradicionāli raudu dziesmas centrā ir apraudamā tēls. Analizējamā dzejolī adresātam, kurš devies armijā un gājis bojā, veltītas piecas četrriņdes. Viņa tēls ir idealizēts saskaņā ar žanrisko kanonu. Tomēr liriskā sižeta attīstību nosaka nevis virzība uz adresāta tēla izveidi un viņa bojā ejas (par to tiek pateikts tikai finālā) apstākļu aprakstu, bet gan vēlēšanās atklāt liriskās varones emocionālo stāvokli. Lai to īstenotu, autore izmanto vairākus muzikālus tēlus (*рокот гитар, струна, грян, вдарь, лады гитарные*), turklāt daži no tiem ir autores individuāls veidojums (*Ермань-Дурмань, Гортань-Гитарь*). Liriskās varones pārdzīvojumu intensitāte tiek akcentēta, izmantojot ne tikai leksiskos līdzekļus (*Расколюсь – так в стеклянь, // Распалюсь – так в пар.<...>В пляс! В тряс! В прах – да не в пляс!*), bet arī iesaistot ļoti daudz izsaukuma teikumu un ritma paužu. Lai tās parādītu, Marina Cvetajeva izmanto domu zīmi, kura pārrauj ne tikai rindu, bet arī atsevišķus vārdus. Tādējādi autore rada salauztas, dvēseles sāpēs aizkrītošas runas vizuālo tēlu. Svarīga nozīme liriskās varones psiholoģiskā stāvokļa atainošanā ir *norāvušās dvēseles* tēlam, kuru Marina Cvetajeva rada, izmantojot spēli ar vārda *norauties* (сорваться) denotatīvo un konotatīvo nozīmi: vārds *norauties* (сорваться) apzīmē gan reālu fizisku darbību, gan iekšējo stāvokli. Metafora *dvēsele norāvās* (душа сорвалась) liek lasītājam atgriezties pie dzejoļa sākuma, kur

---

<sup>80</sup> Par nepabeigtību kā svarīgu dzejoļa struktūras īpatnību rakstījuši daudzi kritiķi. Piemēram, Jevgēnijs Znosko-Borovskis recenzijā (*Воля России*, 1924, №3) šo dzejoli dēvē par „bēru maršu” un pievērš uzmanību tam, ka piedziedājuma strofa rada lēnas miršanas iespaidu, jo kļūst īsāka un īsāka, līdz paliek tikai divi vārdi (Марина Цветаева в критике современников. В 2-х томах. Т.1. Москва, 2003. с. 168). Aleksandrs Bahrahs recenzijā, kas publicēta laikrakstā *Dienas* (*Дни* (1923, №133), arī rakstīja par šī dzejoļa nepabeigtību: „No lūpām sprūk pēdējais kļiedziens, pēdējais nāves sāpju uzliesmojums, nepabeigts, sastindzis kļiedziens, kas krīt telpā un tiek aiznests bezgalības plašumā” (turpat, с. 141). Tieši šo A. Bahraha vērojumu M. Cvetajeva uzskatīja par savas dzejas pareizu interpretāciju..

aizsākts pašiznīcināšanās motīvs. Tas pats motīvs tiek aktualizēts, trīsreiz atkārtojot vārdu pīšļi (*npax*), kura viena sēma tieši saistīta ar nāvi. Dzejoļa kontekstā metafora *dvēsele norāvās* iegūst līdzīgu jēdzienisko pildījumu. Tāpēc pēdējās rindas nepabeigtība nav uztverama vienkārši kā emocionālās spriedzes zīme. Neizmērojamas ilgas pēc mīļotā pārvēršas liriskās varones nāvē, par kuras poētisko ekvivalentu kļūst nepabeigtais teksts.

Marina Cvetajeva piešķir pabeigtam tekstam nepabeigta teksta pazīmes, lai radītu dinamisku struktūru ar neierobežotu semantisko perspektīvu. Nepabeigtības jēgrades funkcija parasti tiek realizēta tekstos, kuru lirisko sižetu nosaka tēla attīstības virzība vai tēze, kas pieteikta jau dzejoļa sākumā. Teksta formālās nepabeigtības iespaids, kas tiek radīts, izmantojot sintaktisko paralēlismu un daudzpunkti pēdējās rindas beigās, akcentē autores veidotās asociāciju ķēdes nepabeigtību. Lai pastiprinātu nepabeigtības efektu, pēdējā rinda ir novietota ārpus strofu sistēmas, kas piedevām akcentēts ar teksta izkārtojumu, kā arī izmantots poētiskās frāzes pārnēsums un līdz ar to – ritma maiņa. Pie šīs tekstu grupas pieder dzejoļi *Bet šauri divatā...* (*Ho тесна вдвоем...*, 1922), *Актепу bluķi pelēko...* (*Каменной глыбой серой...*, 1922), *Bēgšana* (*Побег*, 1923), *Slīpums* (*Наклон*, 1923), *Sūdzība* (*Жалоба*, 1923), *Mīlu - bet sāpe vēl dzīva...* (*Люблю — но мука еще жива...*, 1923). Kā papildlīdzeklis atvērtas asociatīvās rindas radīšanā tiek izmantots tas, ka dzejolis tiek ievietots liriskā cikla beigās. Dzejolis *Pauguriem pāri - araļiem un tumsnējiem...* (*По холмам — круглым и смуглым...*, 1922), kas ir cikla *Mācekli* (*Ученик*) pēdējais dzejolis, tāpēc daudzpunkte, kas atrodas teksta beigās, padara visu ciklu daudznozīmīgu. Ciklā dominē apmetņa tēls kā skolotāja atribūts. Liriskā varone, kura identificējusies ar mācekli, seko savam skolotājam. Nepabeigtība aktivizē lasītāja uztveri, kas recipientu pielīdzina liriskajai varonei: viņš kļūst par mācekli tāpat kā viņa.

Centrālā tēla raisīto asociāciju bagātību Marina Cvetajeva arī atklāj, grafiski radot izlaistas rindas iespaidu. Dzejolī *Nav lemts, ka stiprā ar stipro...* (*Не суждено, чтобы сильный с сильным...*, 1924) estētiski motivēta izlaiduma izmantojums ne tikai ļauj radīt neierobežotu semantisko perspektīvu, bet arī vizuāli atspoguļo dzejoļa galveno domu. Pēdējā rinda attālināta no pārējā teksta, tādējādi teksta strofiskā veidojuma līmenī izsakot dramatiskas atšķirtības motīvu. Šī teksta rokraksta variantu un nepabeigtā dzejoļa *Pie tava šūpuļa - kur tu...* (*Над колыбелью твоею — где ты...*, 1924) [sk. pielikumā 1. un 2. lpp.] salīdzinājums liecina, ka nepabeigtajā tekstā nav atrasts tikai viens vārds, bet priekšpēdējās rindas izlaiduma efekts arī ir apzināti radīts. Izmantojot šo paņēmienu, tiek atklāta ne tikai liriskā „es” sarežģītās izjūtās pirms bērna piedzimšanas, bet arī tiek realizēts apzināta noklusējuma motīvs, kas pieteikts otrajā un trešajā četrīndē.

Pabeigtības un nepabeigtības kontrasts arī izmantots, lai akcentētu dzejoļa fināla ambivalenci. Hrestomātisks piemērs ir dzejolis *Ilgas pēc dzimtenes! Sen...* (*Тоска по родине!*

Давно..., 1934). Šis darbs tiek minēts gan monogrāfijās, kas veltītas dzejnieces daiļradei<sup>81</sup>, gan pētījumos, kas veltīti M. Cvetajevas poētiskās pasaulainas svarīgāko konceptu analīzei. Ir darbi, kuros tiek rūpīgi analizēta minētā darba kompozīcija<sup>82</sup>. Plašāk pazīstams ir viedoklis, ka teksta ārējā nepabeigtība iezīmē dzejnieces konfliktu ar apkārtējo pasauli. Saskaņā ar citu interpretāciju ārpusaule tik tiešām ir vienaldzīga un dzejoļa jēga ir saistīta ar savas identitātes iemantošanu, kas dzejoļa finālā arī notiek. Pausts arī uzskats, ka dzejoļa *Ilgas pēc dzimtenes! Sen...* jēdzieniskā nepabeigtība tiek pārvarēta ciklā *Krūms (Куст)*, respektīvi, pēdējās rindas izsaka domu par liriskā „es” spēju būt vienotam ar dabu<sup>83</sup>. Kaut arī pētnieki ir pievērsuši uzmanību tam, ka dzejolis „beidzas ar divām rindām, kas, līdzīgi kā Puškinam, „pakaras gaisā” tā, it kā aprautos elpas vilciens”<sup>84</sup>, tomēr viņi nenosaka izmantotā mākslinieciskā paņēmiena funkciju. Manuprāt, tieši ar pēdējās strofas uzbūves specifiku varam skaidrot šī Marinas Cvetajevas darba interpretāciju dažādību. No vienas puses, tas, ka noslēguma četrindes trešajā rindā ir saiklis ja (*если*), ļauj domāt, ka daudzpunkte, ar kuru beidzas teksts, norāda uz to, ka nav salikta pakārtota teikuma neatkarīgās daļas, kam pakārtots nosacījuma palīgteikums:

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,  
И все — равно, и все — едино.  
Но если по дороге — куст  
Встает, особенно — рябина... (II, 315)<sup>85</sup>.

No otras puses, pretstata saiklis *bet* (но), ar ko sākas pēdējās strofas trešā rinda, ļauj interpretēt tekstuāli neizteiktu, bet nojaušamu jēgu kā kaut ko tādu, kas pretstatīts pārējā teksta saturam. Izmantojot teksta nepabeigtību kā māksliniecisku paņēmieni, Marina Cvetajeva panāk ne tikai maksimālu emocionālo spriedzi, bet arī rada darba jēdzienisko daudznozīmību.

Dzejniece izmanto nepabeigtību kā poētikas principu, ne tikai rakstot autonomus liriskos dzejoļus, bet arī poēmas žanrā. Īpaši spilgti šis princips atklājas darbos, kas rakstīti 20. gadu vidū poēmās *Kalna poēma (Поэма Горы, 1924)*, *Beigu poēma (Поэма Конца, 1924)*, *No jūras (С*

<sup>81</sup> Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. Москва, 1999. с. 327; Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой. Москва, 1992. с. 224; Габдуллина С. Концепт дом / родина и его словесное воплощение в индивидуальном стиле Марины Цветаевой и поэзии русского зарубежья первой волны (сопоставительный анализ). Диссертация кандидата филологических наук. Москва, 2004. с. 154.

<sup>82</sup> Дедюхина Л. Опыт анализа стихотворного текста: (На материале стихотворения Марины Цветаевой «Тоска по родине. Давно...») // Научные труды Свердловского педагогического института, - Свердловск, 1974. - с. 40 – 46.

<sup>83</sup> Ревзина О. Поэтический мир М. Цветаевой в произведениях 30-х годов (цикл “Куст” и поэма “Автобус”) (atsauce 3. 02. 2007.). Pīeējams: <http://www.nicomant.fils.us.edu.pl/jrn/1999/j6/6.2/rewzina.htm>.

<sup>84</sup> Лейзерович А. Марина Цветаева. Античная трагедия в декорациях XX века. // Вестник, 2001. - № 18. - с.12 – 16.

<sup>85</sup> Ik māja man sveša, ik baznīca tukša,

Un vien-alga, un viss - viens.

Bet, ja ceļmalā - krūms

Augšup slienās, īpaši - sērmūkslis...

моря,1926), *Mēģinājums [radīt] istabu* (*Попытка комнаты*,1926), *Kāpņu poēma* (*Поэма Лестницы*, 1926), *Jaungada [poēma]* (*Новогоднее*,1927), *Gaisa poēma* (*Поэма Воздуха*, 1927). Tāpat kā lirikā, arī poēmās apzināta nepabeigtība var veikt ekspresīvo, tēlaino, jēgveidošanas funkciju. Tomēr lirikā nepabeigtības efekts parasti tiek panākts, izmantojot konkrētu māksliniecisko paņēmieni. Poēmās nepabeigtība kļūst par tādu principu, kas caurauž visus teksta struktūras elementus, jo Marina Cvetajeva šajās poēmās tiecas radīt citu realitāti, sapņa/dzīves pēc nāves/lietu īstās pasaules metafizisko telpu. Poēma iegūst „melnraksta” veidolu: vajadzīgā vārda meklējumi tiek fiksēti tekstā, nevis atstāti ārpus tā. Nepabeigta, veidojama teksta efekts atbilst bezgalīgas, nenoslēgtas, mainīgas telpas tēlam, kuras esamību atzīst liriskais subjekts. *Kāpņu poēmā* nepabeigtība kā poētikas princips atbilst grūstošās pasaules tēlam. Vārda jēdzienisko robežu nenoteiktība, ritma un intonācijas mainīgums, rindu izkārtojums, neņemot vērā atskaņu sistēmu, sintaktiskās konstrukcijas, kuras sašķēļ daudzas domuzīmes un pārcēlumi, rada spontānas, neapzinātas runas iespaidu.

Marinas Cvetajevas poēmu organiskais centrs ir liriskā varone, tāpēc nepabeigtība atspoguļo apziņas darbību un zemapziņas pasauli. Poēmās *Mēģinājums [radīt] istabu*, *No jūras* un *Gaisa poēma* realitāte tiek pārvarēta nevis fiziski, bet gan liriskā „es” iztēlē vai sapnī; *Beigu poēmā* fiksētas visas pārmaiņas pārdzīvojumos; *Kalna poēma* veidota kā asociāciju rinda.

Līdz ar to Marinas Cvetajevas poēmās vienādā mērā mijiedarbojas vēstījums par notikumiem un vēstījums par tekstu. Poēmas ataino pasaules, tēla vai paša dvēseles stāvokļa izziņas procesu, nevis rezultātu, tāpēc poēmas sižetu nosaka vajadzīgā vārda, tēla meklējumi, kas arī tiek fiksēti tekstā. Nebeigtības efekts tiek izmantots, lai radītu šajā brīdī topoša teksta iespaidu. Poēmā *Mēģinājums [radīt] istabu* šis radāmā teksta nepabeigtības iespajds eksplicēts jau pašā nosaukumā. Izmantojot un asociatīvi saistītus tēlus, tiek paplašināta un precizēta vārda „istaba” semantika (*ceturtais sienas, spoguļa, gaitena* tēls), sadzīviska telpa pārvērsta superjūtīgā realitātē.

Kompozīcijas un sižeta līmenī nepabeigtība izpaužas kā izvērsuma fragmentārisms. Tas radies tādēļ, ka „darbības, apraksta, atmiņu gaita ir saistīta tikai ar runas subjektu”<sup>86</sup>. Dzejoļa atsevišķo struktūrvienību izkārtojuma secību poēmā nosaka liriskais sižets, kurā atklāta dvēseles stāvokļu dialektika. Asociatīvā ķēde, kas saistīta ar vienu vai otru tēlu, iegūst zināmu patstāvīgumu un pašpietiekamību. Kā jau norādīts, montāžas princips bieži tika izmantots ekspresionismā un sirreālismā, tomēr šo virzienu pārstāvji uzsvēra tēlu savienošanas neloģiskumu, liriskā subjekta distancētību. M. Cvetajevas poēmās liriskais „es” saglabā integrēšanas funkciju, starp tēliem tiek saglabātas asociatīvās saiknes.

Sižeta attīstību tajās pirmām kārtām nosaka ritma viļņojums, kompozīcijas pamatposmos vērojama valodas transformācija. Episkais elements reducēts līdz minimumam, tikai lasītājs var

<sup>86</sup> Ulična O. Pražske poetry Mariny Cvetajevovy. Praha, 1991. s. 31.

to izlasīt, atjaunot. Boriss Pasternaks, izlasījis poēmu *Žurkķērājs (Крысолов)*, rakstīja Marinai Cvetajevai: „Vadmotīvs – tavs vienīgais un apzināti izmantotais paņēmiens, <...> ritms, kā vienmēr tavos darbos, sāk veidot lirisko spriegumu”<sup>87</sup>. Atbildot uz šo vēstuli, Marina Cvetajeva uzsver šī vērojuma nozīmīgumu: „Pats precīzākais – par poētiskā auduma daudzveidīgumu, kas novērš uzmanību no fabulas.”<sup>88</sup>. Līdz ar to Marinas Cvetajevas poēmās vienādā mērā mijiedarbojas vēstījums par notikumiem un vēstījums par tekstu. Šī žanra vārdiskās organizācijas svarīgākā īpatnība ir aprautība; aprauto gabalu izsaukuma un jautājuma sintaktiskais raksturs; aprāvumu transformācija paralēlās grupās, kuras tiek saliedētas ar blakus un atstatu izvietotu elementu sabalsojumu, daudznazīmības izmantojums, lai radītu nozīmes papildniansas; noklusējumu klātesamība, ko var nojaust tikai uz konteksta un zemteksta fona.

Nepabeigtības kā mākslinieciska paņēmiena izteiksmīguma iespējas Marina Cvetajeva izmantoja savos agrīnajos dramatiskajos darbos, kas uzrakstīti 1918.-1919. gadā. Lugās nepabeigtība tiek īstenota kā kaut kas tāds, kas situācijas un personāža aprakstā nav pateikts līdz galam. Šīs īpatnības visspilgtāk izpaužas lugās *Putenis (Метель)* un *Piedzīvojums (Приключение)*. Šo darbu galveno varoņu tēli (*Kungs apmetnī, Dāma apmetnī, Anrija Henriete*), viņu noslēpumainā pagātne, likteņa traģiskie apstākļi ir tikai ieskicēti, attiecības neaprobežojas tikai ar mīlas intrigu. Nepabeigtības efekts tiek panākts, izmantojot apzinātu noklusējumu un vispārinājumu, tēlu abstraktumu, kas Marinas Cvetajevas agrīnās lugas saista ar simbolisma un ekspresionisma dramaturģiju.

Gan M. Cvetajevas poēmām, gan lugām raksturīgs tas, ka fināls ir atvērts. Poēmās *No jūras, Mēģinājums [radīt] istabu, Gaisa poēma* atvērtais fināls simbolizē liriskā subjekta izešanu bezgalīgajā telpā, nemanāmo un verbāli neizsakāmo realitāti, kas vel tiek akcentēts ar starprindu pārnesumu un atskaņas trūkumu pēdējā rindā. Tādējādi autore nodrošina atbilstību starp tekstu un tajā radīto pasaules tēlu. Lugās atklātais fināls atbilst kopējai atmosfērai, ko rada noklusētais: varoņu nākotne (tāpat kā viņu pagātne) nav zināma, varoņi negaidīti pazūd un uzrodas.

Marinas Cvetajevas izteikumi par pabeigtības/nepabeigtības korelāciju mākslā liecina, ka šī problēma, kaut arī tā nav sistēmiski risināta, ir būtiska gan dzejnieces radošo uzskatu, gan daiļrades kontekstā. M. Cvetajevas interese par nepabeigtā teksta fenomenu saistīta ne tikai ar to, ka viņai ir daudz līdz galam neuzrakstītu darbu, bet arī ar autores filozofiskajiem un estētiskajiem uzskatiem, kā arī ar to, ka modernisma literatūrā mainījās nepabeigta teksta statuss. Nepabeigtības problēma tiek skatīta estētiskā un ontoloģiskā aspektā. Ontoloģiskā aspektā nepabeigtība tiek traktēta kā šīs pasaules nepilnīguma izteikšanas veids, tas ir, dominē negatīvs

<sup>87</sup> Рильке Р.-М. Пастернак Б., Цветаева М. Письма 1926 года. Москва: Книга, 1990. с.147.

<sup>88</sup> Туграт, с.160.

nepabeigtības vērtējums. Estētiskā aspektā, tieši otrādi, dominē pozitīvs vērtējums: nepabeigtība tiek skatīta kā autora personības nepārtraukta veidošanās un viņa radītā teksta tapšana.

Nepabeigtais teksts saista dzejnieces uzmanību ar savu neviennozīmīgo raksturu, atvērtību, iespēju pārvērst lasītāju par līdzautorā, tāpēc viņa apzināti piemēro pabeigtiem dzejoļiem, poēmām un lugām nepabeigta teksta pazīmes (sižeta situācija un personāža raksturs netiek izstrādāti, izmantotas nepabeigtas rindas un vārdi, izlaistas rindas). Nepabeigta teksta efekts tiek izmantots, lai:

- atklātu izteikuma emocionālo spriedzi,
- radītu teksta semantisko perspektīvu,
- attēlotu personāža vai liriskā „es” fizisko un psihisko stāvokli,
- radītu jaunu realitāti,
- aktivizētu recipientu.

Apzinātas nepabeigtības polifunkcionalitāte Marinas Cvetajevas daiļradē liecina ne tikai par tieksmi pēc novatorisma, bet arī par to, ka nepabeigtības statuss dzejnieces apziņā ir kļuvis augstāks. Prasība pēc teksta kā veseluma Marīnai Cvetajevai ir aktuāla, tomēr, saglabājot saturisko veselumu, ne vienmēr darbam jābūt formāli pabeigtam.

M. CVETAJEVAS NEPABEIGTIE DARBI UN TO CĒLOŅI



## 2.1. Dzīves apstākļu ietekme

Marinas Cvetajevas daiļradē atrodams daudz darbu, kas nav pabeigti tāpēc, ka radušies kādi ārējie apstākļi, kas ietekmējuši dzejnieces darbu pie attiecīgā teksta. Laika posmā no 1917. līdz 1921. gadam nepabeigtas palikušas piecas lugas un daudzi liriskie dzejoļi. Daļēji tas saistīts ar sarežģītajiem sadzīves apstākļiem, kuros Marina Cvetajeva dzīvo pēcrevolūcijas laikā. Epohālās pārmaiņas, kas tik īsā laikā norisinājās valsts dzīvē, un traģiskie notikumi, kas mainīja pašas dzejnieces likteni, radīja nestabilitātes, īslaicīguma izjūtu. Tāpēc tā laika dienasgrāmatās varam atrast ierakstus, kuros izteiktas šaubas, vai vispār iespējams radīt kaut ko pabeigtu un veselu, un pat jautājums, vai laikā, kad var notikt milzīga katastrofa, jaunrade vispār ir vajadzīga: „Tagad viss zūd, arī manas burtnīciņas var pavisam viegli pazust. Kāda jēga kaut ko pierakstīt?”<sup>89</sup>. Tomēr lielais pabeigto un nepabeigto tekstu skaits liecina to, ka šis ieraksts drīzāk atspoguļo pasaules uztveri, nevis attieksmi pret jaunradi. To apstiprina arī fakts, ka, atšķirībā no vēlīnā perioda nepabeigtajiem tekstiem, 1916. - 1924. gadā tapušajiem neuzrakstītajiem dzejoļiem raksturīgs tas, ka tie ir gandrīz pabeigti, jo nebūtisks vārdu izlaidums neizjauc dzejoļa saturisko veselumu.

Dzīvodama emigrācijā, Marina Cvetajeva aktīvi neiesaistās literārajā dzīvē un ne vienreiz vien raksta par savu garīgo vientulību. Tik tiešām, dzejnieces apolītiskā pozīcija, kā arī vīra Sergeja Efrona draudzīgā attieksme pret padomju varu liedza iespēju publicēt darbus ar skaidri izteiktu politisko orientāciju. Turklāt stilistisko pārmaiņu rezultātā, kas M. Cvetajevas dzejā notika 20. gadu vidū, viņas poēzija kļuva nesaprotama lielākajai daļai emigrācijā dzīvojošo kritiķu. Uz 1931. gadu attiecas šāds dzejnieces pieraksts: „Salīdzinājumā ar – kaut vai čehu aizgrābjošo liriku (1922. – 1925. g.) – es esmu izsīkusi, tukša, - galīgi nabadzīga. Bet iztukšojusies, izsīkusi ir dvēsele, nevis dzeja. Dziļi radošs, nevis burtnīcas līmeņa izsīkums. Zinu - pietiek man paņemt rokās spalvu... Zinu arī to, ka arvien retāk un retāk tai pieskaros”<sup>90</sup>. Šajos Cvetajevas pierakstos minēts vēl viens radošās aktivitātes samazināšanās iemesls – „drausmīga radošā vientulība” (turpat). Tik tiešām – 30. gados kļūst arvien vairāk lirisko tekstu, kuros ir nevis tikai kāds nenozīmīgs izlaidums, - tie strukturāli nav līdz galam izveidoti.

1936. gada septembrī Marina Cvetajeva sāka darbu pie vairākiem dzejoļiem, tomēr šie teksti tā arī netika pabeigti. Šo nepabeigto darbu fragmentus autore apvienojusi un devusi tiem nosaukumu *Savojas fragmenti (Савойские отрывки)*, jo tie visi radīti tad, kad Marina Cvetajeva uzturējās Savojā. Pirmajā dzejoļī nav elidējumu, tas ir saturiski pabeigts, bet pārējos divos ir nelielas lakūnas. Sākotnēji šķiet, ka tematiski saistīts tikai pirmais un trešais fragments, jo tajos

<sup>89</sup> Цветаева М. Неизданное. Записные книжки. В двух томах. Т. 1. Москва: Эллис Лак, 2001., с. 303.

<sup>90</sup> Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. Москва: Эллис Лак, 1997. с. 438.

skatīta dzejnieka un sabiedrības attiecību problēma. Pirmo fragmentu veido trīs divrindes, kurās ir pāru atskaņas. Sintaktiski izmantots paplašināts salīdzinājums - sintaktiska konstrukcija ar salikto saikli *kā..., tā arī ... (как..., так и...)*. Lai atklātu savu attieksmi pret poēziju, autore izmanto dabas (*negaiss*) un emocionālās (*mīlestība*) sfēras tēlus, tas ir, poēzija tiek salīdzināta ar parādībām, kas nav pakļautas subjekta gribas izpausmei. Tomēr tik neliela konteksta ietvaros trīs reizes atkārtojas imperatīva konstrukcija, kas izsaka liriskā subjekta aktivitāti, gatavību nostāties pret pasauli. Šīs pasaules tēls tiek konkretizēts, izmantojot metaforisku savienojumu, ar kuru beidzas piektā rinda. Trešais fragments, ko Marina Cvetajeva nosaukusi *Strauta fragmenti (Отрывки ручья)*, atklāj dzejnieka likteņa tematu. *Strauts* ir tēls, kas bieži sastopams M. Cvetajevas daiļradē. Viņu saistīja strauta plūdums, tā straumes dinamiskais raksturs, tāpēc *strauts* kļūst par daudzu darbu tēlainās uzbūves elementu, autores radāmās poētiskās pasaules reāliju. Tomēr analizējamajā fragmentā vārds *strauts* atrodams tikai virsrakstā, bet tekstā tiek izmantoti dažādi netiešās nominācijas paņēmieni. Pirmajā rindā vārds *strauts* aizstāts ar salīdzinājumu *līdzīgs manai sirdij (подобье сердца моего)*, tādējādi uzsverot to, ka dabas parādības var kļūt par rosinājumu liriskā „es” likteņa apjēgšanai. Likteņa motīvs tiek īstenots kā *lozes* motīvs un ir galvenais šajā tekstā. Šajā fragmentā (atšķirībā no pirmā) uzsvērtā liriskā subjekta pasivitāte, viņa ceļa nolemtība, tāpēc darbības vārda personu formu vietā izmantota infinitīva forma:

Один и тот же жребий нам —  
 Мчать по бесчувственным камням,  
 Их омывать, их опевать —  
 И так же с места не снимать (II 343)<sup>91</sup>.

Visiem darbības vārdiem, kas izmantoti šajā strofā (*мчать, омывать, опевать, снимать*), ir kopīgs semantiskais komponents – tie nosauc uz objektu vērstu darbību. Tas savukārt liecina, cik lielu nozīmi liriskais „es” piešķir attiecībām ar apkārtējo pasauli. Šīs pasaules negatīvais vērtējums izteikts, izmantojot *nejūtīgo akmeņi (бесчувственных камней)* tēlu, kas korelē ar *vienaldzības pelēkajām sūnām (равнодушья серые мхи)* no pirmā fragmenta. Nākamajā četrindē izmantots vēl viens virsrakstā nosauktās parādības nominācijas paņēmieni *strauts - straume (ручей – поток)*. M. Cvetajevai šķitis svarīgi iesaistīt divus saskanīgus vārdus *поток - поэт (straume - dzejnieks)*, kas sekmē jaunu negaidītu asociatīvo saikņu veidošanos kontekstā, un kuras krietni paplašina atslēgas vārdu komunikatīvo potenciālu:

---

<sup>91</sup> Mums viena loze kritusi -  
 Траukt pa akmeņiem nejūtīgiem,  
 Tos nomazgāt un apdziedāt -  
 Bet tik un tā neizkustināt.

Поэт,.....  
Сопровождающий поток!  
Или поток, плечом пловца  
Сопровождающий певца? (II 343).<sup>92</sup>

Pēdējā četrinde ievada tēmu par sabiedrībā valdošo patērētāja attieksmi pret mākslu. Mīetpilsoņu pasaules bezpersoniskums tiek akcentēts ar nenoteiktas personas darbības vārda formām:

Из нас обоих — пьют  
И в нас обоих слезы льют  
И воду мыльную .....  
..... в лицо не узнают (II 343)<sup>93</sup>.

Tādējādi darba *Savojas fragmenti* trešo un ceturto fragmentu vieno ne tikai to uzrakstīšanas laiks un vieta, bet arī tematika. Otrais fragments, kas nosaukts *Fragmenti no Marfas (Отрывки из Марфы)*, ir autore piedāvātais Bībeles sižeta par divām māsām Marfu un Mariju (Lūkas evaņģēlijs, 10. nod., 38. – 42. p.) lasījums. Marina Cvetajeva vēl pirms šī fragmenta tapšanas centās interpretēt Bībeles tēlus. Vēl 1922. gada beigās viņa rakstīja: „Marija un Marfa ir nevis Lācara, bet gan Kristus māsas. Zināma atsvešinātība – pašaizliedzīgums – māsu bezkaislīgums. <...> Viena vārīja, otra klausījās. Marija + Marfa – viena ideāla māsa, māsas absolūts.”<sup>94</sup>. Tradicionāli epizode ar Mariju un Marfu tiek traktēta kā garīgo vērtību primārums apstiprinājums pretstatā materiālajām vērtībām. Kaut gan šāda pieeja raksturīga arī Marinas Cvetajevas pasaules skatījumam, šajā gadījumā abi tēli tiek pielīdzināti nozīmīguma ziņā. Darbam *Fragmenti no Marfas* raksturīgs spēcīgs polemiskums, kas vērstas pret pirmavota tekstu. Par to liecina personvārdu lietojums: Marfas vārds minēts daudz biežāk, turklāt tas izmantots arī darba nosaukumā. Fragmenta teksts veidots kā dialogs, tajā izmantoti vairāki viedokļi, autora teksts un liriskā personāža replikas. Darba pirmajās rindās pausts viedoklis, kas ir pretējs pirmavotā atrodamajam traktējumam: Marijas garīgā kalpošana, ko visi atzīst, tiek uzskatīta par mazāk vērtīgu salīdzinājumā ar neatzīto Marfas prozaisko ikdienas darbu. Trešajā strofā Marijas

---

<sup>92</sup> Dzejnieks,.....

Tas straumi pavada!

Vai straume, pleca dzīta

Peldētāju pavada?

<sup>93</sup> No abiem mums - tie dzer

Un abos asaras lej

Un ziepjūdeni.....

.....satiekot nepazīst.

<sup>94</sup> Цветаева М. Сводные тетради. с.123.

tēla negatīvais vērtējums tiek pastiprināts ar darbības vārdu *услуждается*. Tālāk autore pozīcija kļūst konkrētāka: Marfas darbs tiek traktēts ne tikai kā sarežģītāks, bet arī kā „rūgts”, nepateicīgs, jo visas viņas pūles ne tikai netiek novērtētas, tieši otrādi, tās tiek nosodītas, uzskatītas par nenozīmīgām un maziskām. Vairākkārtējs personvārda atkārtojums liecina, ka vārdi, ko reiz teicis Jēzus Kristus, nedaudz variētā veidā ieguvuši plaši izplatīta viedokļa statusu. Dzejoļa noslēguma daļā piedāvātas Bībeles epizodes jēgas tradicionālās interpretācijas dažādas variācijas:

Стыдно Марфой быть, Марией

Славно...

Бренно Марфой быть, Марией

Вечно...

...Все-то мыла и варила...

Грязно Марфой быть, Марией

Чисто... (II, 342).<sup>95</sup>

Tātad, arī otrajā fragmentā, kaut arī tas šķiet esam savrups, tāpat kā citos apkopojuma „Savojas” dzejoļos tiek risināta dzejnieka un apkārtējās pasaules konflikta problēma, autore pasaules uzskata un šajā pasaulē valdošo priekšstatu sadursmes jautājums. Līdzīgas ir šai naidīgajai pasaulei piemītošās pazīmes, kas atklājas visos trijos tekstos: vienaldzība (pirmais fragments), nepateicība (otrais fragments), bezjūtīgums (trešais fragments). Tas ļauj uzskatīt, ka darbs *Savojas fragmenti* nav patvaļīgs dažādu tekstu apkopojums vienā kopā. Tas uzskatāms par ciklu, kas nav pabeigts.

Vēlīnajā lirikā ir ne tikai pilnībā neuzrakstītu dzejoļu uzmetumi, bet reizēm - atsevišķas četrindes un rindas, kas saglabājušās melnrakstos. Reizēm tās ir tematiski saistītas ar pabeigtu dzejoli vai ciklu. Piemēram, strādājot pie cikla *Galds (Стол)*, M. Cvetajeva pieraksta dažas nesaistītas rindas, ko nosauc *Galda atbalsis* un kuras līdz ar to nav saistītas ar darbu pie konkrēta teksta. Četrtrindei *Тā, неко man nevajag... (Так, не дано мне ничего...)* nav norādīts tapšanas laiks, bet, spriežot pēc tā, kad uzrakstīti blakus esošie teksti (poēmas *Autobuss* tīrraksts), to varētu attiecināt uz 1938. gadu. Uz teksta fragmentāro raksturu tiek norādīts arī, veidojot pirmās

---

<sup>95</sup> Kauns ir Marfai būt, Marijai

Ir gods...

Iznīcība Marfai būt, Marijai

Ir mūžība...

... Vien mazgāja un vārīja...

Netīri ir Marfai būt, Maijai

Ir tīri...

divas rindas kā atbildes repliku, kas izteikta apgalvojuma formā. Četrtrinde veidota kā izvērsts salīdzinājums: liriskā „es” dvēseles stāvoklis (divas pirmās rindas) tiek salīdzināts ar dabas parādību (3. un 4. rinda):

...Так, не дано мне ничего,  
В ответ на праздник, мной даваем.  
Так яблоня — до одного  
Цветы раздаривает маем! (II, 346).<sup>96</sup>

Nepateicības motīvs, kā arī liriskā „es” identificēšana ar dabas pasauli ļauj saskatīt zināmu radniecību ar poēmu, kuras manuskripts tika veidots 1938. gadā. Acīmredzot šī četrtrinde ir autores refleksija, kas radusies saistībā ar rediģējamo darbu. Tas savukārt ļauj izskaidrot gan pirmās rindas dialogisko raksturu, gan teksta fragmentāro dabu.

Četrtrinde *Ak, manas juku runas...* (*Ох, речи мои морочные...*, 1938) nav saistīta ar darbu pie konkrēta teksta. *Juceklīgo runu* tēls ļauj domāt, ka četrtrinde ir autores refleksija par savu dzejnieces talantu. Koncepts *морок* (*meli*, *apmāns*, *juceklis*) ir viens no M. Cvetajevas daiļrades pamatkonceptiem. Tas tiek attiecināts gan uz esamības iracionālo spēku un viņpasauli, gan uz daiļrades maģisko spēku, kas ārēji izpaužas „runās”, tas ir, īpašos poētiskās runas<sup>97</sup> organizācijas principos. Koncepts *морок*<sup>98</sup> korelē ar apzīmējumu *Мра – ремесло* (*Mora - amats*), kuru Marina Cvetajeva rada, lai varētu atklāt mākslas būtību. Minētais apzīmējums parādās četrtrindē, ko viņa uzrakstījusi vienlaicīgi ar rakstu *Māksla sirdsapziņas gaismā* (*Искусство при свете совести*, 1932). Rakstā sīki un argumentēti izklāstīta tēze par daiļrades dēmonisko dabu. Četrtrindē *Tumšais spēks...* (*Тёмная сила...*) minētā tēze formulēta dzejas formā:

Темная сила!  
Мра-ремесло!  
Сколько сгубило,  
Как малых — спасло (II, 308).<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> ... Tā, neko man nevajag,  
Par svētkiem tiem, ko radu es.  
Tā ābele - līdz pēdējam  
Savus ziedus maijam nes!

<sup>97</sup> Маслова Е. Концепт «морок» как отражение мировосприятия поэта // На путях к постижению Марины Цветаевой. Девятая цветаевская международная научно-тематическая конференция. Сборник докладов. - Москва, 2002. - с.386-393.

<sup>98</sup> Slāvu mitoloģijā *Мора* (*Мара*) – melu, māņu, nāves dievība. Sk: Мифы народов мира. В двух томах. Том 1 Москва: Советская энциклопедия, 1980., с. 110.

<sup>99</sup> Tumšais spēks!

Mora - amats!  
Cik daudzus nāvē dzina,  
Cik maz tas paglāba.

Pēc analogijas ar vārdu *мор* M. Cvetajeva darina īpašvārdu *Мра* (Mora) un paskaidro: „Mora (*Мра*), starp citu, izmantoju kā sievietes vārdu, sieviešu dzimtes galotne, skan kā - nāve. Mors. Mora. (*Мор. Мра.*) Nāvi tā varēja saukt un, iespējams, kaut kur, kaut kad arī sauca - Mora (*Мра*).” (V, 363). Vārdu *мор* un *морок* skaniskais līdzīgums aktualizē nāves motīvu. Turklāt īpašības vārds *морочный* ir okazionāls atvasinājums no darbības vārda *морочить* – ‘mānīt, uzdot vēlamo par esošo’ un arī akcentē tēla negatīvo semantiku. Otrās rindas nominatīvā metafora (речи – жемчуга /runas – pērles) ir diezgan tradicionāla poētiskās runas metafora un parasti norāda uz teiktā vai rakstītā vārda nozīmīgumu, vērtīgumu un skaistumu. Bet analizējamās četrindes kontekstā tā aktualizē kārdinājuma motīvu<sup>100</sup>. Trešajā un ceturtajā rindā papildus tiek iesaistīts folkloras tēls *кисельные реки, молочные берега* (ķīseļa upes, piena krasti), kas parasti sastopams brīnumpasakās un simbolizē kaut ko nenasniedzamu, neticamu, tādējādi atkal akcentējot apmāna motīvu. Tajā pašā laikā šī idioma tiek izmantota, lai nosauktu ļoti lielu pārticību, bezrūpīgu dzīvi. Iespējams, ka tieši šī nozīme Marinai Cvetajevai šķita īpaši svarīga un tēls *ķīseļa upes, piena krasti* sabalsojas ar epitetu *обронные* (zaudēti, izmesti), kas akcentē daiļrades nepatvaļīgumu, stihiskumu. Tā kā šis teksts ir fragmentārs, tad nevaram traktēt tā saturu viennozīmīgi, tomēr skaidri manāms ironisks tonis, uz ko norāda arī izsaukmes vārds pirmās rindas sākumā.

Pēc tam, kad 1939. gadā Marina Cvetajeva atgriezās Krievijā, viņa uzrakstīja tikai dažus liriskos darbus. Vīra un meitas arests, nepieciešamība pelnīt iztiku ar literāro darbu tulkošanu mazināja radošo aktivitāti. Jeļizavetai Efronai, savai vīramātai, adresētajā vēstulē (1940. gada 3. oktobris) Cvetajeva rakstīja: „Cik daudz rindu, garām aizlidojušu! Neko nepierakstu” (VII, 94). Likumsakarīgi, ka šajā periodā dzejnieces burtnīcās atkal parādās nepabeigti dzejoļi.

Nepabeigtais teksts *Visiem pakvēpināja, pa prātam izdarīja... (Всем покадили и потрафили..., 1940)* netika strukturāli noformēts. Kaut arī nav autores piezīmju, šajā gadījumā acīmredzot ir pamats runāt nevis par veselu darbu, bet gan par fragmentiem, kurus vieno tikai to uzrakstīšanas laiks un iemesls. Teksts sairst vairākos atsevišķos fragmentos. Sākumdzejolis un tam sekojošā sešrinde sasaucas ar konkrētu Marinas Cvetajevas biogrāfijas epizodi: literatūrzinātnieks Jevgēnijs Tagers lūdza viņai uzrakstīt autobiogrāfiju *Literatūras enciklopēdijai*. Autore negatīvi vērtē faktoloģisko pieeju, kas tiek izmantota, rakstot biogrāfiju. Tas tiek uzsvērts, izmantojot leksiku ar negatīvu emocionāli ekspresīvo nokrāsu (*покадили,*

<sup>100</sup> Šāda traktējums pamatā ir analīze, kas tika veikta, lai noskaidrotu vārda *жемчуг* (*pērle*) kontekstuālo lietojumu poēmas *Žurkķērājs* (*Крысолов*) pēdējā nodaļā, kur arī dominē kārdinājuma motīvs. Gribēdams atriebties nepateicīgajiem pilsētniekiem, aizved viņu bērņus uz ezeru, apsolot, ka viņi tiks atsavināti no ikdienišķās dzīves un ka brīnumainā, skaistā pasaulē tiks piepildītas visas viņu vēlēšanās. Pērles ir viens no šīs apsolītās paradīzes atribūtiem. Šajā fragmentā vārda *жемчуг* nominatīvā nozīme iegūst papildkonotāciju. Pērles ir ne tikai kaut kas vērtīgs un kārots, dzejniece rada savu predikatīvo metaforu *жемчуг – чудная болезнь* (*pērle -savādā kaite*), kas atspoguļo tās pasaules, ko piedāvā *Žurkķērājs*, pretrunīgumu: no vienas puses, tā ir brīnīšķīga fantāzijas pasaule, no otras – nāves valstība.

*нотрафилу/паквѣпинāja, па прātam izdarīja*). Anaforisks atkārtojums, ko pastiprina sintaktiskais paralēlisms, aktualizē semantisko pretnostatījumu iekšējais – ārējais, zināmais – noslēpumainais, otršķirīgais – galvenais. Dzejnieka dzīves īstais saturs tiek atklāts, izmantojot vārdus un vārdu savienojumus *любовь, бродяга, недознанные даты, сроки в глазах, встречи под звездами, лица в слезах* (mīlestība, klaidonis, neizdibinātie datumi, laiks acīs, tikšanās zem zvaigznēm, sejas asarās), kas raksturo emocionālās sfēras nozīmīgumu. Trešajā fragmentā notiek adresāta maiņa: liriskais monologs tiek adresēts nevis iedomātam biogrāfam (kā tas ir pirmajā un otrajā fragmentā), bet gan dzejniecei tuviem cilvēkiem. Ja šīs četrindes trešajā un ceturtajā rindā vēl saglabāta saikne ar iepriekšējiem fragmentiem, tad pēdējā fragmentā tā vairs nav manāma. Tajā centrā atrodas liriskā „es” *dvēseles pavadoņi (спутников души)* tēls un ar to saistītais atmiņu motīvs. Apzīmējums *izkļiedē esošie (в рассеянии суще)* ļauj saistīt to ar krievu emigrantiem, kuri mīt dažās pasaules valstīs, bet pēdējā rinda – ar represiju upuriem, starp kuriem bija arī dzejnieces tuvinieki. Tomēr dominējošais motīvs šī tēla radīšanā ir nāves motīvs, līdz ar to dzejoļa adresāts ir izkļiedēts ne tikai telpā, bet arī laikā, turklāt tas veido asociatīvo saikni ne tikai ar pagātņi, bet arī nākotni. Sakarā ar to šķiršanās ar garīgi tuviem cilvēkiem tiek traktēta kā metafizisks jēdziens, ko nosaka nevis ārējie apstākļi, bet gan tas, ka tik īsā eksistences mirklī uz zemes nav iespējams ietvert visu pagātnes un nākotnes bezgalīgumu. Tajā pašā laikā tēli, kurus šķir laika un telpas robežas, satiekas dzejnieces iztēlē, kas neutralizē paredzētās jēdzieniskās opozīcijas nāve – nemirstība, esamība – nebūtība. Līdz ar to dzejolī ne tikai tiek akcentēts tas, ka garīgā pasaule ir primāra salīdzinājumā ar materiālo, bet arī apliecināta radošās darbības spēja atdzīvināt pagātņi un paredzēt nākotni. Iespējams, tieši fragmentu tematiskā daudzveidība bija par iemeslu tam, ka netika radīts vienots darbs.

Nepabeigtajā dzejolī *Reiz līdzaudzim... (Когда-то сверстнику...)* pilnībā uzrakstīta tikai pirmā četrinde, bet divas palikušas nepabeigtas. Pirmajā četrindē ir atsauce uz nepabeigtā dzejoļa *Tavi...vaibsti... (Твои...черты..., 1921)* nobeiguma rindām<sup>101</sup>, kas tādējādi manifestē dzejnieces jaunrades vienotību. Apstākļa vārds *kaut kad (когда-то)*, kas ievada pirmo strofu, norāda uz satura sabalsošanos ar pagātņi, tādējādi aktualizējot pretnostatījumu *jaunība – vecums*. Pieminētā liriskajam „es” kādreiz raksturīgā pazīme *matu varš (медь волос)* ir stabila Cvetajevas paštēla portreta iezīme. Tā kā leksēma *zelts* Marinas Cvetajevas vēlīnajā daiļradē funkcionē ar negatīvu semantiku, tad tradicionālais pretnostatījums *sudrabs - zelts* tiek aizstāts ar pretnostatījumu *sudrabs - varš*, jo šajā gadījumā autorei bijis svarīgi akcentēt atšķirīgumu krāsas, nevis vērtīguma ziņā. *Laikabiedra* tēls dod iespēju iesaistīt otrajā četrindē nāves, kas ir uzvara pār laiku, motīvu. Eifēmisms *aizlaisties pie dieviem (махнуть к богам)* akcentē to, ka aiziešana no dzīves bijusi apzināta:

<sup>101</sup> Un ar varavīksni laba ziņa//... vesa nebūšu (*И радугой благая весть // ... не буду старой*).

Не веря родины снегам —

.....  
Тот попросту махнул к богам:

Где не стареют, не седеют... (II, 367)<sup>102</sup>.

Noslēguma četrindē nav pirmās rindas, kas rada grūtības strofas izpratnē. Dzejoļa pēdējās rindās piedāvāts motīvs, kas saistīts ar dzejnieka spēju pareģot savu nākotni:

Я воспевала — серебро,

Оно меня — посеребрило (II, 367).<sup>103</sup>

Tādējādi tiek uzsvērts, ka ārējās pārmaiņas dzejnieka izskatā, pat ja tās ir neatgriezeniskas, ir pakļautas viņa iekšējai būtībai, kas satuvina šo tekstu ar 1922. gadā tapušo darbu *Manu matu zelts...* (*Золото моих волос...*), kurā matu zelts asociējas ar fizisko īslaicīgo pasauli, bet sirmums – ar dvēseles pasauli, kurai neeksistē laika un telpas robežas. Ar salīdzinājumu *sirmums - Fēniksu pelni* (*седина – пепел Фениксов*) ienāk motīvs, kas saistīts ar uzvaru pār nāvi. Tomēr starp šiem tekstiem ir būtiskas atšķirības: ja agrīnajā dzejolī liriskā „es” sirmums tiek skatīts kā gara uzvara pār miesu, tad dzejolī *Kaut kad līdzaudzim...* sirmums ir viena no fiziskās varas izpausmēm, kuru var uzvarēt tikai nāve. Kaut arī autores doma izteikta ļoti skaidri, šis teksts tomēr nav pabeigts – otrajā strofā nav otrās rindas un pēdējā četrindē nav divu rindu.

Diezgan reti ir tie gadījumi, kad teksta nepabeigtība ļoti tieši saistīta ar notikumiem autores dzīvē. Tikai vienreiz konstatēta pašas dzejnieces norāde. Dzejolim *Ak, visiem vējiem...* (*О всему ветрам...*), kas sarakstīts 1921. gada 14. jūlijā, pievienota piezīme „Nav pabeigts vēstules dēļ”. Šajā gadījumā atklāti norādīts, ka jaunrades procesā iejaukušies konkrēti dzīves notikumi. Tik tiešām, 1921. gada 14. jūlijā Marina Cvetajeva saņem vēstuli no rakstnieka Iļjas Ērenburga, kurā teikts, ka Sergejs Efrons ir dzīvs. Ar ārējo apstākļu ietekmi Marina Cvetajeva skaidroja to, ka netika pabeigta poēma *Perekops*: „Nevaru atrast aculiecinieku. Piedāvā aprunāties ar štāba ģenerāli. Bet man taču ne jau ģenerālis vajadzīgs, man vajadzīgs ierindas virsnieks – svarīgi ir sīkumi – kādi bija laika apstākļi, kādi vārdi tika sacīti. Galu galā sameklēja man kaut kādu Drozdova armijas virsnieku – tagad strādā rūpnīcā. Rakstu viņam. Dabūju atbildi – tā sakot, sestdienās mēs dzeram, bet citās dienās nav laika. Bet, tā kā Jūsu klātbūtnē dzert neērti, tad tas nozīmē, ka zaudēsim vienīgo atpūtas dienu. Tā nekas nesanāca”

---

<sup>102</sup> Neticot dzimtenes sniegiem -

.....  
Ņēma pie dieviem aizlaidās tas:

Kur nepaliek vecs un sirms...

<sup>103</sup> Es cildināju - sudrabu,

Tas mani - sudraboja.



(IV, 626). Zīmīgi, ka abi teksti vēlāk sāk funkcionēt tāpat kā pabeigtie darbi (plašāk par to skat. promocijas darba 3. daļā).

Nepabeigtajam dzejolim *Tumšajos vagonos...* (*В тёмных вагонах...*) blakus atrodama autore piezīme, kurā norādīts ne tikai tā tapšanas laiks, bet arī vieta: Kuncева, 1919. gada novembris. Kaut arī dzejolis veidots kā liriskā „es” uzruna savam dēlam – noskūtajam princim (*принцу обриту*) – tajā skaidri jaušams biogrāfiskais zemteksts. Kuncevā (Piemaskava) atradās bērnu patversme, kurā Marina Cvetajeva, paklausot paziņu ieteikumam, ievietoja savas meitas Ariadni un Irīnu, lai paglābtu viņas no bada. Ariadne drīz vien smagi saslima, un pēc neilgas ārstēšanas Kuncevas kara hospitālī M. Cvetajeva aizveda viņu uz Maskavu; jaunākā meita Irīna 1920. gada februārī nomira patversmē. Iespējams, ka dzejolis *Tumšajos vagonos...* radies kādā no braucieniem pie meitām.

Liriskā subjekta drūmais noskaņojums pausts, blīvējot epitetus ar negatīvu emocionālo ekspresiju - tumšie vagoni, nedroši, baisi, nāves pārpilni kāpšļi (тёмные вагоны, шаткие, страшные, смертью перегруженные подножки). Vienlaicīgi tiek radīta arī liriskajai varonei naidīgas pasaules aina, turklāt šai pasaulei ir arī savs sociālais raksturojums - *starp vakardienas vergiem* (между рабов вчерашних). Prinča, kam noskūta galva tēls, kas rodas liriskās varones apziņā, dzejolī parādās divreiz un, no vienas puses, uztverams kā šīs baisās pasaules upuris, bet, no otras puses, ir tās neatņemama sastāvdaļa. Dzejolis beidzas ar tiešu uzrunu patversmes princim un tā laika, kurā dzīvo liriskais „es”, raksturojumu – tā galvenās pazīmes ir aukstums un visa dzīvā sastingums. Pēdējais teikums ne tikai norāda uz kādu varones apkaimes detaļu, bet iegūst jau simbolisku jēgu. Lai radītu nestabila, katastrofāla laika tēlu, autore atsakās no atskaņām un skaidra kompozicionālā veidojuma. Minētās darba formālās īpatnības pastiprina iespaidu, ka teksts nav pabeigts, kaut arī tajā ir tikai pavisam nenožīmīgi izlaidumi: nav atsevišķu vārdu astotās rindas beigās un vienpadsmitās rindas vidū.

Nebūtiski izlaidumi ir dzejoļos *Pa Jaunavu lauka tuksnesi...* (*Пустыней Девичьего Поля...*) un *Elizejas lauki: tu un es...* (*Елисейские Поля: ты да я...*), kas ietilpst ciklā *A.A. Stahoviča piemiņai* (*Памяти А. А. Стаховича*)<sup>104</sup>. Pirmajā minētajā tekstā noslēguma strofā nav trešās rindas, bet otrajā dzejolī, spriežot pēc konteksta, izlaists viens vai divi vārdi. Iespējams, šo dzejoļu nepabeigtību varam skaidrot tādējādi, ka tie radās kā tieša reakcija uz notikumu, tāpēc Marina Cvetajeva centās pirmām kārtām izteikt savu emocionālo stāvokli un

<sup>104</sup> Aleksejs Stahovičs (1856 – 1919) – Vahtangova studijas aktieris un pedagogs. Šajā laikā Marinai Cvetajevai bija ļoti draudzīgas attiecības ar tās dalībniekiem. Būdams smagi slims un dzīvodams mokošā vientulībā, Aleksejs Stahovičs izdarīja pašnāvību. Kaut arī Marina Cvetajeva tikai vienu reizi satika Stahoviču, viņa nāve dzejnieci dziļi satricēja. Cvetajeva uzraksta ne tikai minēto ciklu, bet raksta arī atmiņas par savu tikšanos ar Stahoviču, kuras pārāug pārdomās par aizejošās paaudzes likteni, kura M. Cvetajevas apziņā saistīta ar XVIII gadsimta tradīciju, kā arī par dzīves un nāves savstarpējām attiecībām. Šīs dienasgrāmatai uzticētās atmiņas Marina Cvetajeva vēlāk apvieno un nosauc „Stahoviča nāve”. 1920. gada jūlijā viņa atkal atgriežas pie Stahoviča tēla un uzraksta dzejoli *EX-CI-DEVANT* (*Stahoviča atbalss*).

mazāk vērības veltīja formālajam aspektam. Cikla dzejolis *Pa Jaunavu Lauka tuksnesi...* ir reāla fakta – Stahoviča bērnu - poētiska apjēgsme, kas tiek uzsvērts, pirmajā strofā minot konkrētu notikuma vietu un laiku. Izmantojot domu zīmes atkārtojumu, M. Cvetajeva ataino bērnu procesijas gājieni:

Пустыней Девичьего Поля  
Бреду за ныряющим гробом.  
Сугробы — ухабы — сугробы.  
Москва, — Десятнадцатый год (I,466)<sup>105</sup>.

Nākamajā četrindē dzejnieces skatiens lokalizējas un tiek piedāvāts mirušā metonīmisks apraksts, kura galvenā detaļa ir *nepārspējamās rokas* (несравненные руки), kas simbolizē Stahoviča apzinātu atteikšanos pieņemt padomju režīma uzspiesto darba kultu. Zīmīgi, ka M. Cvetajeva akcentē savas uztveres īpatnību: Stahoviča rokas viņa redz nevis kā viņa ķermeņa daļu, bet gan kā viņa garīgās būtības atspulgu. Un tā nav nejaušība, ka dzejolī *Pa Jaunavu Lauka tuksnesi...* roku tēls tiek aizstāts ar *sirds* tēlu, kas rodas vārdu *dzīve* un *nāve*, kuri ir Marinas Cvetajevas poētiskās apziņas būtiskākie koncepti, kontekstā. Trešajā strofā dzejniece atkal atgriežas pie Stahoviča bērnu ārējiem apstākļiem. Ceturtajā strofā pretstatīti divi viedokļi: viens ir sveša vērotāja skatījums, bet otrs – dzejnieces viedoklis. Cvetajeva apspēlē daudznozīmīgā vārda *высокий* (augsts) dažādās sēmas – *высокого рода* – *высокой души дворянин* (augsta dzimuma - muižnieks ar lielu dvēseli). Noslēguma strofa sagatavo pāreju uz nākamo dzejoli *Elizejas lauki: tu un es...* Reālajai telpai - Jaunavu lauks - , kuras pazīmes ir *šķīdonis - aukstums- un bads* (*раснутица – холод – и голод*), tiek pretstatīta ideāla telpa - Elizejas lauki – vieta, kur ir silti un kur satiekas dzejniece un mirušais. Kaut arī dzejolī izmantots toponīms Elizejas lauki, ir skaidrs, ka šī tikšanās notiek ar ģeogrāfisku telpu un vēsturisku laiku nesaistītā dimensijā. Pirmajā strofā parādās nozīmīga semantiskā opozīcija *augša – apakša*, kas izsaka debesu un zemes valstības pretstatījumu. Liriskā subjekta un adresāta tikšanās telpa tiek saistīta ar *augšas, debesu* jēdzienu. Tam pretstatīta telpa, kas saistīta ar *apakšas, zemes* jēdzienu. Eksplicīti tas izteikts otrajā rindā:

Елисейские Поля: ты да я.  
И под нами — огневая земля (I,467)<sup>106</sup>.

Trešajā rindā izmantotais zemes telpas reāliju nosaukšanas veids (*jūras peļķes/лужу морские*), liecina par autores ironisko attieksmi pret zemes pasauli. Ceturtajā rindā šī zemes

---

<sup>105</sup> Pa Jaunavu Lauka tuksnesi

Velkos aiz nirstoša zārka.

Kupenas - dangas -kupenas.

Maskava, - Deviņpadsmitais gads.

<sup>106</sup> Elizejas lauki: tu un es.

Un zem mums - ugunīga zeme.

pasaule tiek sašaurināta līdz konkrētai ģeogrāfiskai telpai (*Krievija*). Izmantojot epitetus, tiek akcentēts, ka liriskā varone uztver šo telpu emocionāli, bet piektajā un sestajā rindā Krievijas tēls tiek saistīts ar nāves motīvu. Toponīma okazionāls lietojums daudzskaitļa formā norāda uz to, ka par kādu konkrētu notikumu rakstīts dzejoļa teksts pāraug pārdomās par nāvi kā filozofisku kategoriju. Skatot nāves kategoriju iepriekš minēto pretstatu *augša – apakša, zeme – debesis* ietvaros, redzam, ka tā, neskatoties uz tradicionālo priekšstatu par nāvi kā pāriešanu debesu pasaulē, iezīmē asociatīvo saikni ar zemes pasauli un tiek uztverta kā kaut kas nenozīmīgs, tāds, kam nav varas pār cilvēka garīgo būtību. Nāves pārvarēšanas tēma tiek realizēta, nākamās strofas pirmajā rindā izmantojot motīvu par satikšanos ārpus zemes pasaules robežām. Telpas, kurā notiek liriskās varones un adresāta tikšanās, tēls tiek konkretizēts: tajā nav revolūcijas laika reāliju:

Вот и свиделись! — А воздух каков! —  
Есть же страны без мешков и штыков! (I,467).<sup>107</sup>

Tas, ka liriskajam „es” un adresātam ir sveši notikumi, kas risinās konkrētajā laikā, akcentēts, izmantojot apzīmējumu *tie, kas nokavējuši par dubultgadsimtu (оноздавшие на дважды столетье)*, tādējādi aktualizējot 18. gadsimta tēmu, kura notikumus un garu Marina Cvetajeva saista gan ar Stahoviča, gan savu likteni. Dzejolī guvis apliecinājumu tas, ka liriskajai varonei nav pieņemamas ne tikai sava laika reālijas, bet arī nāve kā tāda, jo tas viss saistīts ar fizisko pasauli, savukārt liriskās varones un adresāta komunikācija notiek garīgajā sfērā. Metafora *pūlis - tārps (чернь – червь)*, kuras pamatā ir skaniskā līdzība, kā arī krāsas nosaukums *melns (чёрный)* izmantoti, lai dzīvi revolucionārajā Krievijā pielīdzinātu nāvei. Tā ir iluzora eksistence, līdz ar to dzejolī parādās ēnas tēls. Metaforiskais apzīmējums *sniegu valsts (держава снегов)* arī rada priekšstatu par aukstu telpu bez dzīvības.

M. Cvetajevas dzīves apstākļi varbūt mazāk ietekmēja iespēju pabeigt atsevišķus tekstus, - tie mainīja autores viedokli par notikumiem, kā arī attieksmi pret savu likteni, tā uztveri. To dzejniece skaidro apcerējumā par Natāliju Gončarovu: „Labvēlīgi apstākļi? Māksliniekam tādu nav. Dzīve pati ir nelabvēlīgs apstākļis. Jebkura jaunrade <...> - dzīves - pašas laimīgākās - pārvarēšana, pārmašana, pārlausšana” (IV, 71). Jaunrades pacēlums vai kritums, ko pārdzīvo M. Cvetajeva un ar ko saistīta nepabeigto darbu daudzuma palielināšanās, ir atkarīgs nevis no sadzīves apstākļiem, bet gan no viņas emocionālā un garīgā stāvokļa.

---

<sup>107</sup> Re, atkal tiekamies mēs! - Kāds gaiss! -  
Ir taču zemes bez maisiem un durkļiem!

## 2.2. Autores personības savdabība

Daudzu Marinas Cvetajevas darbu nepabeigtība saistīta arī ar viņas personības savdabīgumu. Lielā emocionalitāte, tieksme vienlaicīgi rakstīt vairākus darbus bieži vien beidzās ar to, ka neviens no tiem tā arī netika līdz galam uzrakstīts. Vienā no ierakstiem Marina Cvetajeva norāda, ka tik daudz nepabeigtu tekstu radies tāpēc, ka viņu tajā periodā pārņēmusi neparasti liela radošā aktivitāte, pacēlums: „Dzejoļi paši mani meklē, turklāt to ir tik daudz, ka pati vairs nezinu – ko rakstīt, ko nerakstīt. Tāpēc arī ir šis miljards nepabeigto un neuzrakstīto dzejoļu. Gadās, ka reizēm rakstu tā: lappuses labajā pusē viens dzejolis, kreisajā – otrs, kaut kur sānos – vēl kāda dzejoļa rinda, - roka traucas no vienas vietas uz otru, lidinās pa visu lappusi, atraujot spalvu no viena dzejoļa, metoties pie otra – tikai neaizmirst! notvert! noturēt! – Ne jau laika – roku nepietiek!”<sup>108</sup>.

Bieži vien dzejniece vienlaicīgi sāk darbu pie vairākiem tematiski tuviem tekstiem, viens no kuriem netiek pabeigts. Dzejolī *Brāļi, mums viens ceļš taisnstaigājams... (Братья, один нам путь прямохожий...)*, kas datēts ar 1916. gada 5. aprīli, nav pirmās rindas sākuma. Īsajā dzejolī, kurā ir tikai divas četrriņdes, varam vērot vairākas īpatnības, kas Cvetajevas lirikai raksturīgas 1916. gadā. Liriskais „es” tiek reprezentēts kā nabaga ceļniece un dziesmu glabātāja, mākslinieciskā telpa ir atklāta. Radīti jaundarinājumi, izmantojot folkloras tekstiem raksturīgos modeļus (darbības vārds *попритчилось* (atgadījās), kas darināts pēc analogijas ar darbības vārdiem *почудилось, показалось* (šķīta, izlikās). Liriskā „es” ārējais tēls iezīmēts tikai kontūras veidā (*улыбчивый рот/ smaidīga mute*), arī dzejoļa adresāts veidots kā vispārinājums, kas īpaši uzsvērts atbilstošos nosaukumos (*братья, милые/brāļi, mīļie*). Kaut arī ir izlaists vārds, tekstā skaidri jaušams bezpajumtes un no jēlkādiem morāles ierobežojumiem brīvas mīlestības motīvs, kas plašāk izvērstas dzejolī *Visur ceļi steidz... (Всюду бегут дорожки...)*, kas uzrakstīts tajā pašā dienā. Iespējams, tieši šajā dzejolī autores doma izteikta pilnībā un Marina Cvetajeva neuzskatīja par vajadzīgu turpināt darbu pie nepabeigtā teksta.

Arī dzejolis *Cara Dēla lieta... (Дело Царского Сына...)* kas uzrakstīts 1918. gada 9. novembrī, nav pabeigts, jo tajā ir nenoziņīgi izlaidumi (pirmās strofas trešā rinda un otrās strofas otrās rindas daļa), kuru uzdevums bija konkretizēt galveno tēlu. Kaut arī darbs nav pabeigts, dzejolim raksturīga ļoti precīza uzbūve: tam ir aploces kompozīcija – tekstā sakrīt pirmā un pēdējā rinda. Viss dzejolis gan formālā, gan saturiskā ziņā veidots kā pirmās rindas paskaidrojums, uz ko norāda arī pieturzīmes. Liriskais subjekts dzejolī verbāli netiek izteikts. Tekstā dominē darbības vārdi infinitīva formā, kuri tiek lietoti konstrukcijās ar pavēles semantiku. Iespējams, tieši teksta sintaktiskās uzbūves principa izvēle noteica to, ka dzejoļa

<sup>108</sup> Цветаева М. Неизданное. Записные книжки. В двух томах. Т. 2. Москва: Эллис Лак, 2001. с.14.

pamattēls ir diezgan neskaidrs, kaut arī tam ir tekstveides funkcija. Cara Dēla tēlu varam uztvert gan tiešajā nominatīvajā nozīmē (cara pēctecis), gan arī simboliski – saistībā ar kristietības tradīciju saukt Kristu par Cara Dēlu. Tomēr šis tēls iegūst pilnīgi citu nozīmi, ja sastata to ar dzejoļa *Nē, ar tevi, draudziņ brīnumjauko...* (*Нem, с тобою дружок чудный...*) nepabeigto tekstu, kas uzrakstīts dienu vēlāk – 1918. gada 10. novembrī. Šajā dzejolī liriskā varone uzrunā adresātu, kuru viņa pamet cita mīlotā – Cara Dēla – dēļ, kurš savukārt pēc tikšanās ar lirisko varoni ir atteicies no savas pagātnes un kļuvis par pazudušo dēlu (I, 443). Ņemot vērā Cara Dēla traktējumu šajā dzejolī, varam pieņemt, ka nepabeigtajā tekstā arī piedāvāta vēl viena minētā tēla modifikācija. Turklāt šos darbus vieno kopīgs liriskais sižets: dzejolī *Cara Dēla lieta...* uzskaitīti tie posmi, caur kuriem jāiziet Cara Dēlam, pirms viņš kļūst par pazudušo dēlu. Lai notiktu šādas pārmaiņas, viņam jāpārvar atšķirības starp bagātajiem un nabagiem (1 strofa), pirmajiem un pēdējiem, nicinājums pret materiālajiem labumiem (3 strofa). Trešajā strofā liriskā varoņa darbība tiek saistīta ar noteiktu laiku un telpu. Pusnakts tradicionāli tiek uzskatīta par tumšo spēku aktivizēšanās laiku. Tomēr Marina Cvetajevas mākslas pasaulē nakts ir liriskās varones mīļākais laika posms, jo naktī mostas personības garīgā, radošā būtība, kas sadzīvīskās steigas dēļ dienā ir slēpta. Arī trešajā rindā minētais baltās taciņas un augstajā kalna (белой дороженьки, вышней горы) pretstatījums norāda uz to, kāda izvēle jāveic liriskajam varonim: pierastās, stabilās dzīves vietā viņš izvēlas smago garīgās izaugsmes ceļu. Pēdējā strofā parādās bezdibeņa (пучина) tēls, kas simbolizē stihijas pasauli, pie kuras tagad pieder liriskais varonis. Pēdējās strofas trešajā rindā parādās kāda priekšmeta ūdenī mešanas motīvs, kas saistīts ar mitoloģiskajiem priekšstatiem par ūdens attīrošo un atjaunojošo spēku. Pēdējo rindu iespējams izlasīt gan kā atteikšanos atgriezties savā iepriekšējā stāvoklī, gan kā neizbēgamas bojāejas pareģojumu. Ja šis dzejolis atspoguļo liriskā varoņa iekšējās pasaules pārmaiņu dinamiku, tad dzejoli *Nē, ar tevi, draudziņ brīnumjauko...* var traktēt kā sižeta fināla daļu, kad Cara Dēla pārvēršanās pazudušajā dēlā jau notikusi un tas ir satuvinājis abus liriskos varoņus. Liriskā sižeta attīstības secīgums atspoguļots arī morfoloģiskajā līmenī: pirmajā dzejolī dominē darbības vārdi, otrajā – nomeni. Kaut arī abi teksti ir līdzīgi, tomēr ir arī būtiskas atšķirības liriskā sižeta traktējumā. Pirmajā tekstā visu varoņa rīcību nosaka viņa iekšējā būtība, kas akcentēts, izmantojot aploces kompozīciju: pirmā rinda - Cara Dēla lieta – vārds vārdā tiek atkārtota dzejoļa beigās. Otrajā dzejolī pārmaiņas, kas notiek ar lirisko varoni, varam skaidrot ar liriskā „es” ietekmi. Acīmredzot Marina Cvetajeva pārtrauca darbu pie pirmā dzejoļa tādēļ, ka nespēja tajā pietiekami plaši atklāt liriskā subjekta tēlu.

Ir arī tādi gadījumi, kad Marina Cvetajeva vienlaicīgi sāk rakstīt divus dramatiskus darbus. Fragmenti, kas attiecas uz Mērijai veltītās lugas tekstu un kam Marina Cvetajeva devusi nosaukumu *Lugas karkass* (*Остов пьесы*), uzrakstīti 1919. gada martā. Tajos ieskicēts pirmā

cēliena saturs un sākts darbs pie teksta: uzrakstīts pirmā un iesākta otrā aina. Pirms šiem fragmentiem ir autores teksts, kurā atklāta lugas sižetiskā kolīzija: „Galminieks un komediants. Sieviete vēlas atrast komediantā to, kas atrodams galminiekā. Komediantis – slavaskāra, sevī iemīlējusies, cietsirdīga būtne, kas mīl tikai spoguļi” (III, 761). Spriežot pēc uzmetuma, iecerētajai lugai vajadzēja būt veidotai Marinas Cvetajevas agrīno dramatisko darbu romantiskās poētikas garā. Fragmentos nav remarku, kurās būtu konkretizēts lugas norises laiks un vieta, kas traktēti visnotaļ nosacīti – senatnīga pils leģendārā karaļa Artūra valdīšanas laikā. Lugas galvenie varoņi – Mērija, karaļa Artūra galminieka, kurš gājis bojā drosmieka nāvē, sešpadsmit gadus vecā meita, galma marķīzs D’Esturels un komediants – karaļa teātra aktieris Artūrs Kings. Otrā plāna personāžs ir: Mērijas melnādainais kalps Džims, kalpone Pega, čigāniete un Arabella, kuras loma lugā grūti nosakāma. Sižeta kulminācijai, spriežot pēc saglabātajiem fragmentiem, vajadzēja būt galveno varoņu, kuri cīnījās par Mērijas mīlestību, sadursmei:

Двое спешат...Восход и Закат...

Коршун и лебедь – горлинку делят.

Коршун у сердца...Лебедь в раю... (III, 764)<sup>109</sup>

Galvenā sižetiskā līnija lugā netiek īstenota uzreiz – nedz sākot ar pirmajām rindiņām, nedz pirmajā ainā. Luga sākas ar Mērijas un viņas kalpa Džima dialogu. Tajā, tāpat kā autores remarkā, akcentētas jaunās meitenes ciešanas. Viņa ilgojas pēc citas dzīves, kas sāksies, kad viņai būs sešpadsmit gadu. Tad seko pirmā aina, kuras nosaukums ir *Vakara lūgšana* (*Вечерняя молитва*), jo tā sākas ar galvenās varones lūgšanu, kurā atkal tiek aktualizēts ilgu pēc nerasniedzamā ideāla motīvs. Lugas sižetu veido zīlēšanas motīvs, līdz ar to tiek aktualizēta nolemtības tēma, kuras aizsākumi meklējami romantisma tradīcijā. Nez no kurienes uzradusies čigāniete pareģo Mērijai, ka ieradīsies divi svešinieki, ar kuriem būs saistīti traģiski notikumi. Gan čigāniete, gan noslēpumainie viesi uzrodas pusnaktī - „pavasara vētras naktī” (III, 766), kas savukārt liek atsaukt atmiņā mēness un puteņa tēlus, kas sastopami Marinas Cvetajevas agrāk rakstītajās lugās, kurās rodama saikne ar simbolisma dramaturģiju.<sup>110</sup> Par galveno varoņu veidola neatņemamu sastāvdaļu kļuvis apmetnis<sup>111</sup>, kas norāda uz varoņu piederību sapņu pasaulei, kura ir ikdienišķās realitātes pretstats. Pirmais cēliens beidzas ar svešinieku ierašanos. Otrajam cēlienam Marina Cvetajeva devusi nosaukumu *Eola arfa* (*Эолова арфа*). Tā kā ir

<sup>109</sup> Divi steidz... Lēkts un Riets...

Vanags un gulbis – dūjiņu dala.

Vanags pie sirds... Gulbis paradīzē...

<sup>110</sup> Афанасьева Н. «Мне захотелось в путь – туда – в метель...» (Символ «Метель» у М. Цветаевой: традиции и новаторство) // Марина Цветаева. Личные и творческие встречи, переводы её сочинений. Восьмая цветаевская научно-тематическая конференция. Сборник докладов. - Москва, 2001.- с.296 – 302.

<sup>111</sup> Курилова Ю. Плащ как «вторая кожа» персонажей М. Цветаевой // Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой. XII Международная научно-тематическая конференция. - Москва, 2005. - с. 335 – 339.

uzrakstīts tikai cēliena sākums, grūti noteikt, kāda ir ar hrestomātisko Žukovska romantisko balādi saistītās alūzijas funkcija. Iespējams, tās izmantojums saistīts ar vēlmi pastiprināt varones tēla romantiskās iezīmes. Šāda secinājuma pamatā ir cēliena sākumdaļa, kas veidota kā Mērijas un vēja dialogs. Pazīšanas motīvs akcentēts tādējādi, ka marķīzs, kā izrādās, ir Mērijas mirušā tēva draugs, savukārt viņa aktierī Artūrā Kingā saskata savu ilgu varoni karali Artūru, kas sagatavo tālāko sižeta attīstību. Aktiera replikā iezīmējas viņa tēla raksturīgākā iezīme – godkāre:

Но только на целое небо выше  
Артист! - короля! (turpat).<sup>112</sup>

Ar šo epizodi arī apraujas lugas par Mēriju uzmetums, tomēr zīlēšanas skata saturs pirmajā cēlienā ļauj domāt, ka Galminieka un Komedianta savstarpējā cīņa lugā uztverama ne tikai kā mīlētāju divcīņa, bet gan kā Labā un Ļaunā, Gaismas un Tumsas cīņa: „Gaišais, kas bija melns un melnais, kas būs gaišs. <...> Baltais neizbalēs par melnu, melns izbalēs par baltu” (III, 761). Ir pilnīgi skaidrs, ka šī luga atspoguļo Marinas Cvetajevas agrīno dramatisko darbu poētikas īpatnības. Nozīmīgākais tēla veidošanas līdzeklis ir monologs (Mērijas, Čigānietes, marķīza monologi) vai dialogs, kas robežojas ar monologu. Uzmanību saista tēlu nosacītība. Personāža raksturs ir statisks, viņi it kā iemieso vienu īpašību: Mērija – sapņainību, marķīzs – cēlsirdību, aktieris – godkāri. Autore uzskats, ka skatuves darbībai jābūt visnotaļ nosacītai, maksimāli izpaužas Mērijas un Vēja dialogā. Dažādu varoņu repliku ritmiskais zīmējums ir vienāds, runas individualizācijas pazīmes vērojamas tikai otrā plāna personāža (kalpa Džima, kalpones Pegas, Čigānietes) runā. Sižeta līnijas attīstībai nav raksturīgs brāzmainums un spriedze, kas atstāj iespaidu uz kompozīciju, kurai ir fragmentārs raksturs.

Tas, ka Marinas Cvetajevas daiļradē ir dzejoļu cikls *Komediants (Комедиант)*, kas tika rakstīts gandrīz vienlaicīgi ar lugu – no 1918. gada novembra līdz 1919. gada martam – un ir veltīts aktierim Jurijam Zavadskim, ļāva pētniekiem saistīt lugas saturu ar reālu, Marinas Cvetajevas apkaimē esošu personu attiecībām, bet komedianta tēlu no nepabeigtās lugas – ar attiecīgā cikla lirisko varoni. Tomēr jānorāda arī, ka liriskā varoņa tēla ambivalentais traktējums, kas atspoguļots ciklā, lugā aizstāts ar nepārprotami negatīvu vērtējumu.

Darbs pie Mērijai veltītās lugas tika pārtraukts, jo Marina Cvetajeva sāka rakstīt lugu *Akmens eņģelis (Каменный ангел)*, un vairs neatgriezās pie iepriekšējā darba. Zīmīgi, ka, pabeigusi lugu *Akmens eņģelis*, autore norāda gan laiku, kad viņa strādāja pie šī teksta, gan arī laiku, kad radās darba iecere: „Lugas iecere radās 1919. gada martā, darbs pabeigts 1919. gada

<sup>112</sup> Bet tikai par veselām debesīm augstāk

Mākslinieks! - karali!

14. jūlijā.” (III, 457). Kā redzam, lugas *Akmens eņģelis* iecere ir radusies gandrīz vienlaicīgi ar lugu par Mēriju. Tajā iepludināti vairāki nepabeigtā darba motīvi. Darbā *Akmens eņģelis* (tāpat kā lugā par Mēriju) uzmanības centrā ir konkurējošā personāža cīņa (Amūrs un Eņģelis) par varoni (Auroru); negatīvajam varonim izdodas uzvarēt, izmantojot krāpšanu. Viņš savaldzina galveno varoni, kura domā, ka viņa ārējais skaistums ir varoņa cildenās garīgās būtības atspulgs. Spriežot pēc saglabātajiem fragmentiem, nepabeigtajā lugā kārdināšanas un krāpšanas motīvam ir būtiska loma arī sižeta attīstībā:

Два сердца, два ветра...  
Чуть взглянет – обманет,  
Чуть тронет – уронит (III, 763).<sup>113</sup>

Tā kā nav zināms, kāds varētu būt nepabeigtās lugas fināls, nevaram runāt par abu darbu sižetu identiskumu, tomēr acīmredzams ir tas, ka gan konflikts, gan galvenie motīvi, gan arī personāža traktējums šajos darbos ir līdzīgs. Iespējams, Marina Cvetajeva vairs neatgriezās pie iesāktā darba tieši tāpēc, ka uzmetumos iezīmētā konflikta būtība tika atklāta citā dramatiskā darbā.

Viens no iemesliem, kāpēc ir tik daudz nepabeigtu darbu, acīmredzot ir augstās prasības, ko dzejniece izvirzīja saviem darbiem. Kādā no agrīnajām dienasgrāmatām 1914. gada maijā viņa atzīst: „Dzejoļus es rakstu ļoti viegli, bet ne jau nu pavirši. Nekad tukšajās vietās „nebāžu” visu, kas pagadās”<sup>114</sup>. No dažiem tekstiem palikuši tikai fragmenti, jo darbu autore ir iznīcinājusi. Piemēram, teksta, kas mūsdienu izdevumos tiek publicēts ar nosaukumu *1918. g.*, žanriskais apzīmējums ir „balādes fragments”. 1939. gadā, pārrakstot šo fragmentu vienā no apkopotajām burtnīcām, M. Cvetajeva pievieno šādu paskaidrojumu: „Bet balādi iznīcināju: vāja” (I, 427). Līdz ar to šis teksts ir tikai daļa no dzejoļa, kura pilno variantu autore uzskatījusi par nevērtīgu. Spriežot pēc nosaukuma un saglabātā fragmenta, dzejolī vajadzēja dominēt eshatoloģiskajiem motīviem, kuru gaismā M. Cvetajeva uztvēra situāciju, kas Krievijā bija izveidojusies pēc revolūcijas. Saglabātajā fragmentā ir sešas rindas, tās vieno visas dzīves sfēras skārušā sabrukuma laiku temats: sabrukums izpaužas visur – ir traucētas fiziskās pasaules priekšmetu parastās funkcijas (1. un 3. rinda), netiek ievēroti literārā un cirka personāža tradicionālie uzvedības modeļi (4. un 5. rinda) vai tipiskās sociālās lomas (2. un 6. rinda):

... Корабль затонул без щеп,  
Король затанцевал в Совете,

---

<sup>113</sup>Divas sirdis, divi vēji...

Vien skatu metīs - piemānīs,

Vien pieskarsies - nosviedīs.

<sup>114</sup>Цветаева М. Неизданное. Записные книжки. Т. 1, с. 57. Москва: Эллис Лак, 2001. т. 1. с. 57.



Зерна не выбивает цеп,  
Ромео не пришел к Джульетте,  
Клоун застрелился на рассвете.  
Вождь слушает ворожею... (I, 427).<sup>115</sup>

Iespējams, šis teksts autorei nepatika tāpēc, ka tā motīvu struktūra dublēja agrāk uzrakstīto dzejoļu *Tīrasiņu zirgus ragavās jūdziet* (*Кровных коней запрягайте в дровни...*), *Ak, viltvāržu noželojamās rūles...* (*О, самозванцев жалкие усилья...*), *Ja jau kareivji durkli zemē trieca...* (*Когда в землю солдаты всадили штык...*) saturu. Tomēr iepriekš minētais fragments ir saglabāts, jo viena strukturālā tipa teikumi un galvenais motīvs, kas vieno dažādos tēlus, piešķir tam zināmu pabeigtību un vispārinājuma raksturu.

Arī dzejoli *Laukums* (*Площадь*)<sup>116</sup> Marina Cvetajeva uzskatīja par mākslinieciski vāju. Tā uzmetumu viņa saglabājusi un nosaukusi par „Maskavas pēdējo vārdu”, jo tas tika uzrakstīts neilgi pirms došanās uz ārzemēm 1922. gada maijā. M. Cvetajeva pati definējusi dzejoļa dominējošo motīvu – „bailes no telpas. Nosaukumā pieteiktā ievirze uz ārējā objekta atsvešinātu aprakstu tekstā netiek realizēta. Kaut arī darbības vārda personu formas, kas tieši norāda runas subjektu, izmantotas tikai otrajā rindā, visā tekstā tiek atsaukts atmiņā tā dvēseles stāvoklis, kas radies, uzturoties svešā telpā. Divu marķētu leksēmu *очи* (acis) un *крылатый* (spārnots)), kuras ir garīgās pasaules verbālās zīmes, izmantojums pirmajā rindā akcentē atšķirības starp liriskā „es” būtību un ār pasauli, kuru savukārt reprezentē laukuma tēls. Otrajā rindā šis tēls tiek konkretizēts, atainojot laukumu kā milzīgu un noslēgtu telpu. Turklāt, iesaistot apstākļa vārdu *вброд* (brišus) tiek sagatavots metaforu laukums – jūra iesaistījums. Trešā un ceturtā rinda atklāj liriskā „es” dvēseles stāvokli. Marina Cvetajeva izmanto metaforisku vārdu savienojumu *dzeru biklumu* (*пью робость*), kas atklāj liriskā subjekta pārdzīvojuma ilgumu, papildinot to ar somatisku tēlu. Mulsuma un baiļu izjūta tiek atspoguļota grafiski: vārds *колен* (ceļgalu) sadalīts zilbēs ar defisi. Nākamajās divās rindās autore pašas radīto telpisko laukuma tēlu raksturo kā nedzīvu, tādu, kam svešs viss dzīvais. Pēc tam metafora laukums – jūra, kas agrāk tikai ieskicēta, tiek izteikta jau verbāli:

Ибо была — морем

---

<sup>115</sup> ... Kuģis nogrima bez skaidām,

Karalis Domē dejā laidās,

Graudus sprigulis neizsit,

Rомео pie Džuljetas neieradās,

Klauns rītaausmā nošāvās.

Vadonis uzklausā pareģi...

<sup>116</sup> Teksts citēts no izdevuma: Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. Москва: Эллис Лак, 1997. с. 86., jo, publicējot to Marinas Cvetajevas darbu izlasē, ka sizdota 7 sējumos, pirmajā rindā radusies kļūda. Teksts tika salīdzināts ar autores manuskriptu, kas atrodas Maskavā Krievijas Valsts literatūras un mākslas arhīvā.

Zīmīgi, ka leksēmas море un камень (jūra un krams), kas aktualizē pretstatījumu вода – камень (ūdens – akmens), šajā tekstā veic kontekstuālo sinonīmu funkcijas. Jūra un laukums tiek raksturoti kā telpa bez jelkāda garīgā pamata un līdz ar to ir naidīgi liriskajam „es”. Nākamajā strofā metafora laukums – jūra ne tikai attīsta tālāk, bet arī ieguvusi vairākas negatīvas konotācijas, kuras korelē ar telpas tēlu. Nāves motīvs, pieturzīmes, kas izmantotas, lai mainītu rindas ritmisko zīmējumu un kas ļauj radīt jūras viļņošanās vizuālo tēlu, vēl vairāk akcentē dzejnieces piedāvāto laukuma kā dinamiskas, nestabilas telpas traktējumu, kurā draud ne tikai briesmas, bet arī nāve. Uzmanību saista arī maldu motīvs, kura klātbūtne aktualizē pretstatu *būt – šķīst* (быть – казаться): tādējādi laukums kļūst arī par melu telpu. Šī dzejoļa uzmetuma pēdējā rinda *Krūts, aizrijoties ar akmeni* (Грудь, захлебнись камнем) ir metaforisks vārdu savienojums, kura pamatā atkal ir jūras un akmens identificējums un kas tālāk attīsta nāves motīvu. Tādējādi vārds laukums ieguvis vairākas kontekstuālas nozīmes, kaut arī dzejolis nav pabeigts nedz formālā, nedz saturiskā ziņā.

Dzejoli *Kā briedis vajātais...* (Как наступаемый олень..., 1921) Marina Cvetajeva nav iekļāvusi krājumā *Amats* (Ремесло), tomēr, 1932. gadā sākot veidot burtnīcu izlasi, kuras mērķis bija saglabāt sava plašā arhīva vērtīgākos materiālus, viņa pārraksta arī šo tekstu, pievienojot šādu piezīmi: „Sliktis dzejolis, kas neiederējās „Amatā”. Dārgs kā atmiņas: par to Maskavu, tām ilgām, to – mani”<sup>118</sup>. Jāatzīmē, ka dzejoļa teksts Marinas Cvetajevas 1921. – 1923. gada tīrrakstu burtnīcā, ko parasti izmanto publicēšanai, un teksts, ko dzejniece pierakstījusi 1932. gadā, mazliet atšķiras. Tas dod iespēju veikt pilnīgāku analīzi. Liriskā sižeta pamatā ir radošās un jūtu sākotnes sadursme liriskā „es” dvēselē. Liriskā subjekta psiholoģiskais stāvoklis atklāts, izmantojot medību situāciju, līdz ar to tekstā dominē bēgšanas un pakāpšanās motīvs, kuri tiek atklāti, jau pirmajā strofā izmantojot salīdzinājumu:

Как наступаемый олень  
Летит перо (II, 18) (II, 18).<sup>119</sup>

Tas, ka nav trešās rindas, būtiski traucē izprast pirmās četrindes jēgu. 1932. gada pierakstā šis fragments izskatās citādi:

Как наступаемый олень  
Летит перо.

---

<sup>117</sup> Jo bija - jūra

Laukums, kramā pārvērties.

<sup>118</sup> Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. Неизданное. Москва, Эллис Лак, 1997. С.21.

<sup>119</sup> Кā briedis vajātais

Spalva trauc.

.....обманут день –

И как хитро!<sup>120</sup>

Kā redzam, otrajā variantā trešā rinda gandrīz pilnībā uzrakstīta. Tajā parādās „piemānītās dienas” tēls, kas saistīts ar to, ka māksla tiek uztverta kā ikdienības pārvarēšana. Tomēr liriskais „es” veltīgi pūlas paglābties no zemes jūtām (тоска, ревность/ilgas, skumjas, greizsirdība), kas viņu vajā un kuru nosaukšanai Marina Cvetajeva izmanto kopīgu apzīmējumu *kaislība*, kurā tiek aktualizētas negatīvās konotācijas. Ar to saistīts priekšstats par slimību (чумная масть/mēra spalva), nelaimi, asinīm (своры дых кровопопящ/ varzas elpa asinsversmīgā), bet 1932. gadā pierakstītajā tekstā – par elli. Ar šo konceptu asociatīvi saistās leksika ar zemā stila nokrāsu (свора, дых, псарь). Lai akcentētu negatīvo semantiku, tiek apzināti blīvēti līdzskaņi, kas traucē teksta brīvajam plūdim. Dzejoļa finālā liriskais „es” atsakās no radošās darbības, nespējams izturēt to jūtu spēku, kas viņu pārņēmušas savā varā. Tādējādi Marina Cvetajeva parāda zemes kaislības graužošo spēku, kas ielaužas poēzijas pasaulē. Radītāja aktivitāti, kas uzsvēta pirmajā rindā, pēdējā rindā jau aizstājusi pasivitāte. Tātad, ja dzejnieks iegrimst kaislību pasaulē, viņš zaudē spēju pretoties realitātes pasaulei, pārveidot to.

Marina Cvetajeva atteicās pabeigt tos dzejoļus, kuru saturam pietrūkst vispārinājuma, kas mazināja to tekstu māksliniecisko vērtību, kuri radās kā „gadījuma rakstura dzejoļi” vai kuriem ir humoristisks raksturs. Dzejolī *Cara dēlam līdzīgs viņš...* (*На царевича похож он...*, 1920. gada marts) nav tikai priekšpēdējās rindas. Dzejoļa sākums veidots dialoga formā, kas rada iespaidu, ka māte un meita sarunājas par kādu paziņu:

На царевича похож он.

— Чем? — Да чересчур хорош он:

На простого не похож (I, 514)<sup>121</sup>.

Teksta humoristiskais tonis jaušams arī zemāka stila leksisko vienību izmantojumā (царевич в поддѣвке, дуры обе). Dzejolim izvēlēta vienkārša atskaņu sistēma un tematiskā ievirze, tāpēc varam pieņemt, ka tas ir ekspromts un Marina Cvetajeva nav saskatījusi tajā nekādu māksliniecisko vērtību, tāpēc nav centusies pabeigt.

---

<sup>120</sup> Kā briedis vajātais  
Spalva trauc.

... ir diena pievilta -  
un cik manīgi!

<sup>121</sup> Viņš cara dēlam līdzinās.

- Kā? - Pārāk labs tas:  
Pēc prasta neizskatās.

Dzejolis *Ceļabiedrs (Понятчик, 1921)* sākas ar liriskā „es” vēršanos pie „ģerboņa manos un vectēvu vairogos” (*гербу во щитах моих и дедов*) un šī ģerboņa aprakstu. Pēc tam liriskais subjekts piedāvā savu ģerbonī redzamo simbolu traktējumu:

Крыло – когда возьмут карету  
Стрела – властям писать декреты  
.....подставив грудь  
- Ключ рта не разомкнуть.<sup>122</sup>

Šis skaidrojums tiek vērtēts ironiski, jo pasludinātos principus iespējams viegli pārkāpt. Autores ironija attiecināta arī uz apgalvojumu, ka dzimtas ģerbonim ir nezūdoša vērtība: gadu simtos vairogos glabātais ģerbonis (*герб во щитах*) kļūst par zīmoglakas attēlu (*ломким сургучом*). Iespējams, dzejolis tika rakstīts saistībā ar kādu konkrētu iemeslu, bez kura tas zaudē savu jēgu. Dzejoli ir divdesmit rindas, četrās no tām ir elidējumi, kas apgrūtina darba uztveri.

Viena no Marinas Cvetajevas personības bija tieksme radīt mītus. Viņa savā iztēlē radīja tēlus, kas ļoti būtiski atšķīrās no reālajiem. Mitoloģizēti tika ne tikai cilvēki, bet arī mitoloģiskie vai literārie personāži. Marinai Cvetajevai bija ļoti tuva doma par to, ka nojaucama robeža starp dzīvi un mākslu: „Vispār – es ienīstu literātus, katrs dzejnieks – miris vai dzīvs – man ir persona, kas darbojas manā dzīvē. Man nav nekādas starpības starp grāmatu un cilvēku, saulrietu un gleznu. – Visu, ko mīlu, mīlu ar vienu mīlu” (VI. 119). Pamatojoties uz informāciju, kas atrodama vēstulēs un piezīmju grāmatiņās, varam secināt, ka viens no iemesliem, kāpēc autore atteicās pabeigt darbu, varēja būt vilšanās mitoloģizācijas objektā.

Ir zināms, ka 1920. gada septembrī Marina Cvetajeva sāka rakstīt lugu *Dimitrijs (Димитрий)*. Pēdējie pieraksti, kas attiecas uz lugu, tapuši 1921. gada sākumā. Spriežot pēc nosaukuma, luga veltīta Viltus Dmitrijam I, kura personība saistīja Cvetajevas uzmanību jau sen. Jau 1916. gadā viņa uzraksta plašu dzejoli *Marina! Dimitrijs... (Марина! Димитрий...)*, kurā Dimitrija vārds tiek saistīts ar Marinas Mnišekas vārdu. Dzejoļa tekstam raksturīgs sižeta izvērsums, autore uzsver to, ka Marinai un Dmitrijam jau kopš dzimšanas lemts īpašs liktenis (otrā strofa), min viņu valdīšanas brīdi (trešā strofa), uzskatāmi ataino to, kā nogalinātā cara dēla Dimitrija māte Viltvārdi nosauc par savu dēlu (ceturrtā strofa). Tomēr, rakstot dzejoli, Cvetajeva ir centusies nevis reproducēt vēsturiskos notikumus, bet gan mitoloģizēt Dimitrija un Marinas

---

<sup>122</sup> Spārns - kad karieti paņems

Bulta - varasvīriem rakstīt dekrētus

.....krūtis pretī griezis

- Atslēga muti atvērt neļauj.

Mnišekas tēlu, parādīt viņus kā „mīļus dumpiniekus”, nevis kā grēciniekus. Vārdu līdzība ļauj identificēt lirisko „es”, kas ir autores iemiesojums, ar Marinu Mnišekū:

Марина! Царица - Царю,  
Звезда - самозванцу!  
Тебя пою,  
Злую красу твою,  
Лик без румянца.  
Во славу твою грешу  
Царским грехом гордыни.  
Славное твое имя  
Славно ношу  
(I, 267).<sup>123</sup>

Acīmredzot iecerētajā lugā Marina Mnišeka bija viens no galvenajiem, vai, iespējams, galvenais personāžs. Ne jau velti, strādājot pie lugas, Cvetajeva ne reizi vien domā par Marinas Mnišekas likteni<sup>124</sup>.

Ciklā *Maskavai (Москва)*, kas uzrakstīts 1917. gada decembrī, Viltus Dmitrija tēlam ir negatīva konotācija, kas tiek izteikta, izmantojot citu nominācijas paņēmieni (Dimitrijs – Griška Zaglis). Pagātnes notikumi tiek iesaistīti tagadnes kontekstā: Marina Cvetajeva akcentē Grigorija Otrepjeva un Grigorija Rasputina līdzību. Tomēr ap lugas tapšanas laiku Cvetajevas interese par Viltus Dmitriju mazinās, par ko liecina dzejolis *Liekot roku uz sirds... (Руку на сердце положе..., 1920)*, kur sacelšanās vairs nav politiska dumpja sinonīms un tiek interpretēta kā liriskā „es” neatņemama sastāvdaļa – tas neatzīst nekādu laicīgo varu un dzīvo tikai pēc debesu pasaules likumiem. Tas nosaka arī vērtējumu, ko autore izsaka par Viltus Dmitriju:

---

<sup>123</sup> Marina! Cariene - Caram,

Zvaigzne - viltvārdim!

Тev dziedu

Par tavu spīvo skaistumu,

Vaigs bez sārtuma.

Tavas slavas vārdā grēkoju

Tā lepība, kas cara grēks.

Tavu slavenu vārdu

Godam nesu.

<sup>124</sup> 1) Marina Mnišeka mīlēja tieši Viltvāržus, - nevis Carus! Piekārt viltvārdi – tas ir pats briesmīgākais: Цветаева М. Неизданное. Записные книжки. Т. 2. Москва, Эллис Лак, 2001. с. 216 – 217.

2) Un vēl viens jautājums: ko Marina Mnišeka meklēja? (kurai par godu dots man vārds). Protams, varu, bet – kādu? Likumīgu vai nelikumīgu? <...> Un vēl ir trešā iespēja: tik liels naids pret pareizticību (precīzāk – tik dedzīgs poliskums), ka Krievijas tronis ir tikai līdzeklis, lai pārpoliskotu Krieviju: Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. Москва, Эллис Лак, 1997. с. 27.

Кремль! Черна чернотой твоей!  
Но не скрою, что всех мощней  
Преценнее мне - пепел Гришки.  
(I, 539)<sup>125</sup>.

Tādējādi laikā, kad sākas darbs pie lugas, vēsturiskie personāži jau kļuvuši par savas iekšējās pasaules atklāšanas līdzekli. Iepriekš minētās pārdomas par Marinu Mnišeku pāraug pašrefleksijā: „Un, runājot atkal par sevi, ar smaidu: ja es tiektos tikai pēc likumīgās varas – ja es meklētu tikai piedzīvojumus – ja man prātā būtu tikai Krievijas pārpoļošana – noteikti – liktenis būtu lēmis (t.i., visa es pati), ka es kādu no trim viltvāržiem iemīlētu. Bet varbūt arī visus viņus”<sup>126</sup>. Vēstures sižets kļūst par autorsīžetu, kas precīzāk atspoguļo nevis reālos notikumus, bet gan Marinas Cvetajevas personības dažādās šķautnes. Iespējams, luga *Dimitrijs* netika pabeigta tāpēc, ka ap to laiku autore apziņā Marinas un Dimitrija tēls tika demitoloģizēts: „Vēl jājautā: ko gribēja Marina Mnišeka? (kurai par godu man dots šis vārds). Protams, varu. Bet kādu? Likumīgu vai nelikumīgu? Ja pirmais variants – viņa kļuvusi par varoni pārpratuma dēļ un nav pelnījusi savu pasakaino likteni. Būtu vienkāršāk, ja viņa jau būtu piedzimis par kronprincesi vai bajārieni un apprecētos ar kādu krievu caru. Ar skumjām sirdī domāju, ka viņa kāroja pēc pirmās”<sup>127</sup>. Marina Cvetajeva nespēja ar viņiem identificēties, kā tas bija 1916. gadā rakstītajā dzejolī.

Darbs pie dramatiskās triloģijas *Tēzejs (Тезей)*, kuras sākotnējais nosaukums bija *Afrodītes dusmas (Гнев Афродиты)*, sākas 1923. gada vasarā.. Pirmās divas daļas – *Ariadne* (1924) un *Fedra* (1927) - tika publicētas vēl dzejnieces dzīves laikā. Trešā daļa *Helēna* tā arī netika uzrakstīta. Tajā pašā laikā katrai lugai saskaņā ar autorei iecerī vajadzēja būt noteiktam kopējā sižeta fragmentam. To apliecina Annai Teskovai 1927. gada 28. novembrī rakstītā vēstule: „Mans Tēzejs iecerēts kā triloģija: Ariadne, Fedra, Helēna <..> Vai Jūs zināt, ka Tēzeja liktenis ir visas sievietes, visas – uz visiem laikiem? Ariadne (dvēsele), Antinopa (amazone), Fedra (kaisle), Helēna (skaistums)” (VI,361). Jau darba sākumā bija ieskicētas ne tika fabulas vispārīgās līnijas, bet arī personāža raksturīgākās iezīmes. 1923. gada vasarā M.Cvetajeva raksta melnrakstu burtnīcā: „Afrodīte, sanikņojusies par Tēzeja „neuzticību” Ariadnei, aptumšo viņa prātu ar kaisli pret Helēnu. Tēzejs iet bojā Helēnas dēļ: viņš, saņēmis pieprasīto Helēnu, kā solīts, kopā ar draugu dodas nolaupīt Plutonam Persefoni. Pa to laiku brāļi aizved Helēnu un

<sup>125</sup> Кремли! Мелна ар таву мелнуму!

Bet neslēpšu, ka varenāki par visu

Vērtīgāki par visu man - Griškas pelni.

<sup>126</sup> Цветаева М.. Неизданное. Сводные тетради. Москва, Эллис Лак, 1997. с. 27.

<sup>127</sup> Турпат, с. 27.

svešs karalis iegūst viņa karalisti”<sup>128</sup>. Bija skaidrs arī personāža vecums<sup>129</sup>, zināmas personāža izpratnei būtiskākās replikas<sup>130</sup>. Un tomēr triloģijas *Tēzejs* noslēguma daļa tā arī netika uzrakstīta. Varbūt iemesls ir tas, ka Marinai Cvetajevai bija sarežģīti izstrādāt darbu, kurā nepieciešams pakāpeniski izvērst fabulu, par ko viņa arī ne reizi vien ir rakstījusi. 1926. gada 4. septembrī Pēterim Suvčinskim rakstītajā vēstulē varam lasīt: „Man Tēzejs galu galā patīk. Patīk, ka esmu tikusi galā. Ir darbi, kas priecē sirdi (Kalna poēma, Beigu poēma), un ir uzdevums – pirmām kārtām jau prātam. Vissmagākā ir fabula, t.i., notikumu pakāpeniskums” (V1,323). Starp cēloņiem, kāpēc tika pārtraukts darbs pie klasiskās triloģijas, pētnieki min arī to, ka mainījās dzejnieces darbu stils<sup>131</sup>.

Mūsaprāt, tam, ka triloģija netika pabeigta, varētu būt vēl kāds izskaidrojums. Kā norāda T. Venclova, neskatoties uz triloģijas nosaukumu, sieviešu figūras tajā nebūt nav mazāk nozīmīgas<sup>132</sup>. Iespējams, ka Helēnas tēls, kuras vārdā nosaukta cikla pēdējā luga, arī pieder pie nozīmīgajiem tēliem.

Laikā, kad tika rakstīta luga, šim tēlam Cvetajevas daiļradē jau bija sava vēsture. Triloģija nodoms nobriest pakāpeniski, tas izaug no 1922. – 1923. gada lirikas, kurā skaidri saskatāms ar antīko kultūru, tās tēlu un stila sistēmu saistītais slānis<sup>133</sup>. Pirmo reizi Helēnas vārds parādās M. Cvetajevas agrīnajās lugās. Lugas *Fortūna* (*Фортуна*, 1918) otrajā skatā Helēna tiek minēta kā valdzināšanas, kārdinājuma, spējas iedvest mīlestību simbols – to īpašību simbols, kas piemīt lugas galvenajam varonim Lozenam. Tas, ka lugā *Piedzīvojums* (*Приключение*, 1918) galvenās varones ceļabiedrs nosaukts par Parisu, netieši norāda uz viņa saistību ar Helēnu: gan Cvetajevas varone, gan mīta varone ir izcilas skaistules. Helēnas traktējums abos fragmentos ir tradicionāls. Tomēr 1923. – 1924. gada lirikā autore Helēnas tēlu ir mitoloģizējusi. Dzejoļos *No šī kalna kā no jumta...* (*С этой горы как с крыши...*), *Tā tikai Helēna...* (*Так только Елена...*), *Ir atskaņas šajā pasaulē...* (*Есть рифмы в мире сём...*) dzejniece saista mitoloģiskā personāža tēlu ar savu darbu lirisko „es”. Dzejoļī *Plaisa* (*Расщелина*, 1923) liriskais „es” tiek pretstatīts Helēnai: Helēna – uguns (kaisle, miesas vilinājums), liriskais „es” – „zilgme” (dvēseles veselums, gara vilinājums). Tajā pašā gadā uzrakstītajā dzejoļī *No šī kalna kā no jumta...* pretstatījuma vietā jau ir salīdzinājums. Helēnai tiek piedēvēta tāda pati jūtu intensitāte, tās tiek traktētas kā kaut kas ārkārtējs, kas pat spēj sagraut pierasto pasaules kārtību. Liriskā „es” un mīta par Troju korelācija rada ārpuslaika iespaidu. 1924. gada dzejoļos Trojas Helēnas tēla mitoloģizācija

<sup>128</sup> Turpat . c. 189.

<sup>129</sup> „Helēna: Tēzeja vecums, sešdesmit gadu. (Saskaņā ar mītu, Helēnai ir septiņi. Vajag divpadsmit.)” (turpat, c. 189).

<sup>130</sup> „Ko lai tev dāvinu? – Spogulis man ir. Vecais Tēzejs un mazgadīgā Helēna” (Turpat, c. 265).

<sup>131</sup> Мейкин М. Марина Цветаева: Поэтика усвоения Москва: Дом-музей Марины Цветаевой. 1997. с. 266.

<sup>132</sup> Венцлова Т. К вопросу о русской мифологической трагедии: Вячеслав Иванов и Марина Цветаева // Венцлова Т. Собеседники по пиру. Вильнюс, 1997. с. 157

<sup>133</sup> „Trojai pietuvojos savā dzejā”. (Vēstule A. Bahrakam 1928. gada 23. augustā, VI, 389).

turpinās. Sagraujot šīs pasaules balstus, viņa atjauno saikni, kas pastāv „tajā pasaulē”(dzejolis *Ir atskaņas šajā pasaulē...* ).

Tomēr vienlaicīgi ar to, ka tiek radīts autores mīts par Helēnu, notiek arī viņas tēla demitoloģizēšana. Tēla ambivalentais traktējums, kas pieteikts 1923. – 1924. gada lirikā, gūst apstiprinājumu arī autores komentārā, kas atrodams A. Bahrakam adresētajā vēstulē (1923. gada 20. jūlijs). Marina Cvetajeva akcentē to, ka viņai mīļa ir ne tikai Psihe, bet arī Helēna, un atzīst: „Psihi (neredzamo) mēs mīlam mūžīgi, tāpēc ka KLĀT NEESOŠO mīl tikai mūsu dvēsele! Psihi mēs mīlam ar Psihi. Spartas Helēnu – ar acīm (piedodiet par „mēs”, bet es arī mīlu Helēnu!) – gandrīz vai ar rokām – un nekad mūsu acis un rokas nepiedos viņas acīm un rokām ne mazāko novirzi no skaistuma ideāla. Psihe ir ārpus tiesas <.>, Helēna nepārtraukti ir tiesas priekšā” (VI, 568). Vēlreiz Helēnas tēls tiek skaidrots vēstulē, kas 1923. gada 28. augustā rakstīta tam pašam adresātam: „Pie Trojas es nonācu caur saviem dzejoļiem, man bieži ir par Helēnu, beigu beigās gribēju zināt – kas viņa ir, un – nekas. Vienkārši – ļāva nolaupīt sevi. Pariss – apburoša niecība, tāds kā mans Lozens. Un cik lieliski – tieši viņu dēļ notiek kari! (VI, 589). Lakonisks un daudz kategoriskāks ir ieraksts melnrakstu burtnīcā: „Trojas sievietes: Helēna – tukša skaistuma vieta.” Jau šajā periodā autore ieskicē šādas kopsakarības: Psihe – neredzama, mūžīga, netiesājama; Helēna – manāma, bezjūtīga, nepārtraukti tiesas priekšā. Jau minētajā vēstulē Annai Teskovai Marina Cvetajeva raksta: „Tā Trojas Helēna. 70 gadus vecais Tēzejs nolaupīja 7 gadus veco meiteni un viņas dēļ gāja bojā. Cik mīlestību – un visas nelaimīgas/Pēdējā ir visnejaukākā, jo mīlēja lelli...” (VI,361). Kā redzam, Helēnas negatīvais raksturojums pamazām vēršas plašumā, viņas vārds kļūst par sinonīmu vārdiem „tukšums”, „bez gribas”, „bezpersonisks” un visbeidzot – „nāve”.

Līdz ar to 20. gadu sākumā ieskicētās iespējas, ka Helēna un Psihe varētu koeksistēt, vietā nāk antagonistisks miesiskā un garīgā, ārējā un iekšējā, melīgā un patiesā pretnostatījums. Tendence demitoloģizēt Helēnas portretu<sup>134</sup>, kas sāka dominēt M. Cvetajevas daiļradē, radāmā tēla un liriskā „es” disimilācija noveda pie tā, ka nebija iespējams atrast saskares punktus starp autores iekšējo pasauli un varones dabu. Iespējams, tas ietekmēja to, ka triloģijas *Tēzejs* noslēguma daļa tā arī netika uzrakstīta.

1926. gadā Marina Cvetajeva bija iecerējusi poēmu rekviēmu, kurā paredzēts apjēgt dzejnieka Sergeja Jeseņina traģisko nāvi. Uz šo laiku attiecas vēstule Borisam Pasternakam, kurā bija lūgums sniegt autorei nepieciešamo informāciju: „Uzrakstiet man ticamu informāciju par

---

<sup>134</sup> Helēnas tēla demitoloģizēšanas tendence kļūst spēcīgāka 30. gadu daiļradē. Apcerējumā *Natālija Gončarova* (1929) konsekventi tiek vilktas paralēles ar Puškina sievu un Helēnu. Paralēle „Helēna – nāve” noved pie tā, ka cikla *Majakovskim* (*Маяковскому*) piektajā dzejolī tiek minēts mitoloģisks personāžs, kas šizētiski nav saistīts ar Trojas mītu. (II, 277).



Jeseņina nāvi; stunda, diena, nedēļa, datums, viesnīcas nosaukums, ja iespējams – numurs. No stacijas – uz viesnīcu? Apstipriniet. Pa kurām ielām no stacijas uz viesnīcu? (veids un nosaukums) ... Poēma nedrīkst karāties gaisā”. Spriežot pēc Borisa Pasternaka vēstules, kurā viņš sniedz informāciju par to, ka ir apmeklējis Jeseņina paziņas ar mērķi savākt materiālu Marinas Cvetajevas poēmai. 1926. gada aprīlī viņa vēl taisījās realizēt šo ieceri. Tomēr tā palika nerealizēta: palika tikai neliels fragments, kurā ir 14 rindiņas. Teksts pēc sava rakstura vairāk atgādina dzejoļa fragmentu, nevis poēmas sākumu. Iespējams, tas skaidrojams ar to, ka pirmo reizi dzejnieka nāves temats parādās cikla *Dzejoļi Blokam* noslēguma dzejoļos, ko Marina Cvetajeva uzrakstījusi 1921. gadā. Cikla poētikai raksturīgs tas, ka mitoloģizēts adresāts, sastatot Orfeju un Kristu, kā arī atklāti liriskā subjekta pārdzīvojumi. Šīs īpatnības atklājas arī nerealizētās poēmas fragmentā. Pirmajā rindā adresāts tiek saukts par brāli dziesmas nelaimē (*брат по несенной беде*), tādējādi akcentējot garīgo radniecību starp subjektu un adresātu, kā arī viņiem piemītošā radošā talanta traģisko būtību. Turklāt pirmās rindas satura dēļ notikums uzreiz iegūst citu statusu, jo tā ir dzejnieka nāve. Nākamajās pirmās sešrindes piecās rindās tiek uzsvērts notikumu traktējuma privātais raksturs:

Я завидую тебе.

Пусть хоть так она исполнится

- Помереть в отдельной комнате! -

Сколько лет моих? Лет ста?

Каждодневная мечта (II, 262) <sup>135</sup>.

Uzmanību saista tas, ka minētais fragments gandrīz pilnībā sakrīt ar Cvetajevas atbildi anketā *Manas vēlmes 1926. gadam* („Sev – atsevišķu istabu un rakstāmgaldu”) un lirisko dzejoli *Klusāk, cildinājums ... (Тихие, хвала..., 1926. gada janvāris)*, kurā arī dominē ilgotās vientulības motīvs.

Saglabātā fragmenta sākumdaļā dzejnieka pašnāvība tiek skatīta kā pēdējā iespēja iemantot vientulību, tā pieļaujama tikai piespiedu gadījumā. Par to liecina pieļāvuma palīgteikuma izmantojums. Bet noslēguma astoņrindē dzejnieka nāves temats jau traktēts citādi. Tās sākumrindās noliegts vispārpieņemtais priekšstats par Jeseņina nāvi, bet pēc tam tiek apliecināts gan šī laikmeta īpašais nozīmīgums, gan dzejnieka īpašais statuss:

Много жил – кто в наши жил

---

<sup>135</sup> Apskaužu tevi.

Lai jel tā viņa piepildās

- Mirt atsevišķā istabā! -

Cik manu gadu? Kādu simtu?

Ikdienas sapnis.

Дни: Все дал – кто песню дал... (II, 262)<sup>136</sup>.

Rezultātā veidojas dzejnieces īpaša attieksme pret tādām kategorijām kā dzīve un nāve, tiek uzsvērts, ka dzejnieka būtība nav savienojama ar dzīvi; atsakoties no tās, dzejnieks nāvē iegūst savu īsto dabu. Līdz ar to pašnāvība ir nevis piespiedu līdzeklis, bet gan brīvas gribas izpausme, ko jau iepriekš noteikuši nevis ārējie apstākļi, bet gan dzejnieka dziļākā būtība, tāpēc arī pati autore pieļauj tās iespējamību savā dzīvē. Marinas Cvetajevas koncepcija atklājas arī tajā, kādā veidā viņa iesaista savā tekstā rindiņas no Sergeja Jeseņina pēdējā dzejoļa *Uz redzēšanos, mans draugs, uz redzēšanos.... (До свиданья, друг мой, до свиданья...)*. Ja Jeseņinam dzīve un nāve ir vienā līmenī, kas tiek uzsvērts, izmantojot sintaktisko konstrukciju paralēlismu, tad M. Cvetajeva noraida tieši dzīves „novitāti”.

Fragmenta minimālā apjoma dēļ nevaram izteikt secinājumus par šīs ieceres raksturu un iemesliem, kāpēc autore atteicās to realizēt. Tomēr, pamatojoties uz dzejnieces vēstulēm un melnrakstiem, varam secināt, ka poēma netika uzrakstīta, tāpēc ka Marina Cvetajeva nespēja atrast iecerei atbilstošu māksliniecisko formu. Viņa cenšas atrast jaunas žanriskās iespējas, lai izvairītos no to principu atkārtojuma, kas tika izstrādāti liriskajā ciklā *Dzejoļi Blokam*. Spriežot pēc tā, kādu uzmanību viņa pievērsa Jeseņina nāves apstākļiem, sākotnēji viņa gribēja izmantot poēmā sižetu no ārpuses. Bet radoši nepārveidotu sadzīves faktu iesaistījums tekstā būtu pretrunā ar autore estētisko ievirzi. To apliecina cita vēstule Borisam Pasternakam, kurā kritiski vērtētas viņa poēmas *Leitnants Šmits* nodaļas, izklāstīta sava pieeja faktoloģiskā materiāla izmantošanai daiļdarbā. Zīmīgi, ka tieši šajā kontekstā minēta arī pašas poēma par Jeseņinu: „Ja rakstītu es, es būtu tās (Šmita vēstules un dienasgrāmatas – T.B.) nogrūdusi pašās atmiņas dzīlēs, aizbērusi, aizbūvējusi... Man Šmits būtu nevis Šmits, vai arī es vispār nebūtu spējusi viņu pacelt, kā neesmu spējusi (pagaidām) pacelt Jeseņinu”.

Lai varētu īstenot ieceri, Jeseņina nāvei bija jāklūst par mītu par dzejnieka nāvi, tomēr Marina Cvetajeva nevarēja atrast tam nekādu pamatojumu, jo nespēja saskatīt šajā notikumā kādu augstāku, parastam vērotājam nesaskatāmu jēgu. Vienā no melnrakstu burtnīcām viņa rakstīja: „Jeseņina nāves noslēpums... Šai nāvei nav noslēpuma. Tā ir tukša. No kā viņš mira? Ne no kā: no nekā. Jeseņina nāve ir kā cilpas žests ap kaklu”. Atteikusies no domas radīt poēmu rekviēmu, Marina Cvetajeva atkal atgriežas pie tās sakarā ar Rainera Marijas Rilkes nāvi. Rezultātā top poēma *Jaungada [poēma] (Новогоднее)*. Protams, Marina Cvetajeva ir ņēmusi vērā negatīvo pieredzi, kas gūta, mēģinot radīt neuzrakstīto poēmu. Lielo interesi pat reālo topogrāfiju, ko autore agrāk izrādīja, aizstāj tieksme reproducēt metafiziskas telpas – viņsaulesainavu. Stāstījuma vietā tiek izmantots dialogs, Rilke ir nevis izteikumu temats, bet gan adresāts,

---

<sup>136</sup> Daudz dzīvoja - kas mūsu dienās  
Dzīvoja: Visu deva - kas dziesmu deva...

kas atspoguļots arī nosaukumā, kādu autore devusi darba žanram – vēstule. Tādējādi nerealizētā iespēja ļauj Marinai Cvetajevai noteikt to poēmas žanra attīstības virzienu, kurš labāk atbilst dzejnieces radošās darbības būtībai.

Līdz ar to Marinas Cvetajevas personības savdabība ne tikai izpaužas viņas pabeigtajos darbos, bet arī nosaka nepabeigto tekstu rašanos. Pakļaujoties emocijām un vēlmei maksimāli atklāt savu radošo potenciālu, dzejniece sāk rakstīt vienlaicīgi vairākus darbus un daži no tiem paliek nepabeigti. Prasīgums pret sevi, tieksme atbilst savam aicinājumam neļāva dzejniecei turpināt darbu pie tekstiem, kam mākslinieciskā ziņā nebija pietiekami nozīmīgi. Marinai Cvetajevai raksturīgā nosliece uz mītu radīšanu izpaužas arī viņas daiļradē: iespēja identificēt sevi ar personāžu, radīt mītu par to kļūst par obligātu teksta pabeigtības noteikumu.

### 2.3. M. Cvetajevas poētiskā stila savdabīgums

Poētiskā tekstā katrs struktūras elements ir semantiski daudzslāņains, ko nosaka dzejas rindas vienotība un blīvums<sup>137</sup>, tāpēc nepieciešams ļoti rūpīgi izvēlēties valodas vienības. M. Cvetajeva centās panākt, lai katrs teksta segments būtu estētiski nozīmīgs: „Dzejniekam, kas sāk rakstīt prozu, ir tā dzejas absolūtuma skola, kuras nav prozaiķim, kurš sāk rakstīt dzejoļus.” Šajā rindā man jāietilpina viss” (VII, 557). Daudzi dzejoļi paliek nepabeigti, ja autoram grūti īstenot nodomāto – izteikt jēgu un radīt atbilstošu formu, īstenot satura un izteiksmes plānu. Par to liecina tas, ka tiek izlaisti atsevišķi vārdi vai rindas. Pirmkārt, tas saistīts ar poētiskās jaunrades specifiku, kur doma un vārds dzimst vienlaikus. Otrkārt, M. Cvetajevas izpratnē vārds dzejniekam ir vienīgas veids, kā var iepazīt lietu būtību un realizēties pašam: „Dzejnieks: noteikts garīgums, ko iespējams realizēt tikai vārdā. <...> Es lietu pilnībā izprotu tikai ar vārda (sava) starpniecību” (VII, 557). Attieksme pret vārdu kā patstāvīgu vērtību noteica arī M. Cvetajevas poētiskā stila savdabīgumu. Vēstulē, kas adresēta jaunajam dzejniekam N. Gronskim, viņa rakstīja: „Vārdus Jūsu dzejoļos lielākoties iespējams aizstāt ar citiem, tād - nav īstie. Frāzes - retāk. Jūsu dzejas vienība pagaidām ir frāze, nevis vārds. (NB: mana – zilbe)” (VII, 208).

M. Cvetajevas nepabeigto tekstu analīze liecina, ka dzejniece sevišķi rūpīgi ir strādājusi pie tekstiem, kuros liriskais subjekts pietuvinās autores personībai. Jo sevišķi uzmanīga viņa bija epitetu un salīdzinājumu izvēlē, ja salīdzināšanas objects bija liriskais “es”. Tas labi atklājas nepabeigtajā dzejolī *Lakstīgalas mēlīte visu aizstāj...* (*Соловьиное горло всему взамен...*, 1918. gada 30. novembris). Tekstā nav daļas no trešās rindas, kā arī pēdējās rindas, kas, protams, traucē uztvert šo darbu kā veselumu. Kaut arī darbs nav pabeigts, tam tomēr raksturīga tēlu sistēmas vienotība. Dzejoļa pamatā ir tradicionālā metafora *dzejnieks - lakstīgala*, kas tiek atklāta, izmantojot semantisko tēlu *lakstīgalas mēlīte* (burtiski - *rīklīte* - aut.), kura dominējošā loma tiek akcentēta, izmantojot trīskārtēju anaforisku atkārtojumu. Pirmajā rindā ievīts atmaksas motīvs: cilvēkam, kam dots dzejnieka talants, nākas zaudēt visu pārējo. Šis motīvs sasaucas ar domu par mākslas dievišķo izcelsmi, kuras sākumi meklējami romantiskajā tradīcijā. Zīmīgi, ka Cvetajevas interpretācijā Dievs ir ne tikai augstākais radošās iedvesmas avots, bet viņam piemīt arī radošas spējas. Tā kā šajā periodā liriskajai varonei daiļrade un mīlestība ir vienlīdz nozīmīga, pirmās strofas beigās parādās kaisles motīvs. Otrās strofas pirmajā rindā tiek atklāta tāda Marinas Cvetajevas poētiskajai pasaulei raksturīga liriskās varones raksturīga īpašība kā jūtu nemirstība, spēja pilnībā nodoties radošajai darbībai. Trešajā strofā izmantotā viņpasaulē

<sup>137</sup> Тынянов Ю. Проблемы стихотворного языка // Тынянов Ю. Литературный факт. Москва, 1993. с. 48.

tēla parādīšanos varam interpretēt kā apliecinājumu tam, ka dzejniece ir uzticīga savam aicinājumam pat pēc nāves.

Dzejolim *Pats Velns izrādīja man savu laipnību...* (*Сам Чёрт изъявил мне милость...*, 1919. gada marts) arī raksturīga formālā nepabeigtība. Tajā trešā katrēna trešās un ceturtais rindas sākumā izlaisti tikai divi vārdi (visticamāk – epiteti). Tas ir cikla *Komediantis* noslēguma dzejolis, kas adresēts Jurijam Zavadskim. Kaut arī dzejolis nav pabeigts, tas diezgan bieži tiek minēts biogrāfijas pētījumos kā Marinas Cvetajevas dzīves reālo apstākļu poētiska ilustrācija<sup>138</sup>. Tas, ka lirisko „es” iespējams identificēt ar pašu autori, ietverts pašā tekstā. Tas tiek uzsvērts ievadā, izmantojot toponīmiskus apzīmējumus „Maskava, Donas smiltis” (*Москва, донской песок*), atgādinot par „komediantu bandu”, ko varam skatīt kontekstā ar to, ka Cvetajeva iepazinās ar Vahtangova studijas aktieriem, un to, ka mīļotie iet tur, kur skan liriskās varones „dzejas aicinājums” (зов стихов). Atšķirībā no citiem cikla dzejoļiem, kas atklāj liriskā „es” un adresāta attiecību dažādās šķautnes, šis teksts atspoguļo liriskā subjekta pašrefleksiju. Grūti piekrist J. Gajurovas viedoklim, ka šis teksts ir uzskatāms par pasionārisma izpausmes paraugu, kas tiek izprasts kā individuālistiska tieksme gūt baudu<sup>139</sup>. Mūsaprāt, dzejolī dominē grēka motīvs, jo sava rīcība tiek vērtēta negatīvi, tāpēc šajā tekstā ļoti skaidri izpaužas liriskā „es” divkosīgā būtība. Liriskā subjekta iekšējās pasaules pretrunīgums tiek akcentēts ar vairākām semantiskām opozīcijām, kas rodas, vērsot plašumā tekstu. Piemēram, tekstā tiek pretstatīta it kā *mēra pārņemtās Maskavas* (чумной Москвы) telpa, kurā grēko liriskā varone, un Donas telpa – taisnprātīgo, kuri lej savas asinis par svētu lietu, bojā ejas vietas. Lai pastiprinātu kontrastu, tiek izmantots sintaktiskā paralēlisma princips: pirmajā un otrajā strofā parādās salikti teikumi ar laika apstākļa palīgteikumu. Atšķirība starp liriskā „es” un to, kuri cīnās Donas smiltīs, uzvedību akcentēta arī, izmantojot leksisko atkārtojumu – viens un tas pats krāsas nosaukums saistīts ar dažādiem lietvārdiem, kas savukārt rada atšķirīgas asociācijas - *sarkanās lūpas - kaisle, sarkanās asinis - nāve* (красные губы – страсть, красная кровь – смерть). Izmantojot leksiku ar negatīvu emocionāli ekspresīvo konotāciju (*льстилась/kāroja, банда комедиантов/komediantu banda, вероломство/nodēvība, шальная/dulla, чумная ночь/mēra nakts*), tiek izteikta liriskā subjekta negatīvā attieksme pret savu uzvedību. Tomēr dzejoļa uzdevums nav atainot grēcinieces nožēlu. Lirisko sižetu veido tumšo (velns) un gaišo (eņģelis) spēku cīņa par liriskā „es” dvēseli.

<sup>138</sup> Šajā laikā Marinas Cvetajevas vīrs Sergejs Efrons Brīvprātīgo armijas rindās piedalījās kara darbībā, kas notika pie Donas. Marinas Cvetajevas tā laika piezīmju burtnīcās atrodami ieraksti, kuros jaušama vainas izjūta par to, ka viņas dzīvē revolucionārajā Maskavā bija ne tikai zaudējumi, bet arī daudz tikšanos ar dažādiem cilvēkiem, kas bieži vien pārauga mīlas romānos.

<sup>139</sup> Гаюрова Ю. Духовный код русской культуры в творчестве Марины Цветаевой: Пассионарность и добролюбие. // Лики Марины Цветаевой. XIII Международная научно – тематическая конференция. (Москва, 9 – 12 октября 2005 года). Сборник докладов. - Москва, Дом-музей Марины Цветаевой. - с. 414.

Viens vārds izlaists dzejolī *Tu domā: kārtējais viltus... (Ты думаешь: очередной обман...,)* kas uzrakstīts 1919. gada jūlijā un palicis nepabeigts tāpēc, ka noslēguma strofas 5. rindā izlaists. Liriskais „es” cenšas iedomāties liriskā „tu” domu gaitu un tikai pēdējās divās rindās kļūst par runas subjektu. Līdz ar to šis teksts nav pašrefleksija, tas atspoguļo pārdzīvojumus, ko radījusi liriskā varoņa neizpratne. Pirmajā strofā šīs neizpratnes rādītājs ir tas, ka liriskā „tu” apziņā liriskais „es” zaudē savu individualitāti un rezultātā tiek neitralizēts semantiskais pretstatījums „liriskais „es” – citas sievietes”. Tas tiek atklāts, izmantojot leksisko atkārtojumu, salīdzinājumu un epitetu, kam ir skaidri izteikta negatīva nokrāsa. Liriskajam varonim tiek piedēvēta negatīva attieksme pret mīlestību, ko viņš raksturo kā *apmānu, nāvi* (1. strofa), *krusta gājieni* (2. strofa), *mēri* (3. strofa), kā arī tāds uzskats par lirisko varoni, saskaņā ar kuru visa viņas būtība aprobežojas tikai ar tieksmi pēc miesīgas mīlas un kalpošanu tumšajiem spēkiem. Tikai pēdējā rindā cita runas izklāsts tiek aizstāts ar liriskā subjekta izteicienu, kas tikai formāli veidots tā, it kā viņa būtu ar mieru pieņemt adresāta piedāvāto uzvedības modeli. Tieši otrādi, dzejoļa kontekstā šis izteiciens tiek polemiski vērsts pret tādu uztveri, kas atspoguļo nespēju izprast liriskā „es” iekšējās pasaules pretrunīgumu un sarežģītību.

Dzejolis *Gaidīšu, mirstot, čigānu dziesmas (Буду жалеть, умирая, цыганские песни, 1920)* ir viens no konceptuāli nozīmīgiem tekstiem, kas palīdz izprast liriskā „es” traktējumu M. Cvetajevas 1918. – 1920. gada poēzijā, jo tajā iestrādāti daudzi šī perioda darbiem raksturīgi motīvi. Teksta saturiskā vienotība iezīmējas jau pirmajā rindā, kurā tiek atklāta liriskā sižeta attīstības pamatsituācija: teksta saturs asociatīvi tiek saistīts ar nākotni, ar laiku pirms nāves. Pieminot *čigānu dziesmas*, tiek aktualizēta 1918. – 1920. g. lirikai raksturīgā čigānu tēma<sup>140</sup>. Čigānu pasaule tiek uztverta kā brīvības pasaule, kas ir kā pretmets pierastu nosacītību pasaulei. Tekstā ir ļoti daudz autorei reminiscenču. Liriskās varones „es” apraksts gandrīz pilnībā atbilst autoportretam, kas radīts dzejolī *Kaut kad, burvīgā būtne... (Когда-нибудь, прелестное создание....)*. Nepabeigtajā dzejolī minēts arī bezmiegs, kas ir vēl viena liriskā subjekta raksturīga iezīme. Pēc Cvetajevas domām, bezmiegs liecina, ka dvēsele nesauz, jo naktī tajā pamostas spēki, kas dienas steigā tiek nomākti. Abos dzejoļos liriskā „es” būtība atklāta, raksturojot tā radošo talantu. Nominatīvās vienības, kas saistītas ar radāmo darbu nosaukumiem - *rindu vieglais pulks, manu skribelējumu Bābeles tornis (лёгкая стая строк, писаний моих Вавилонская башня)*, akcentē to saikni ar augstāko – debesu pasauli. Tomēr nepabeigtajā dzejolī radošajam darbam tiek pielīdzināta mīlestība, kas akcentēts gan ar vārdu līdzīgumu, gan katras četrindes pēdējo divu rindu vienādo sintaktisko veidojumu. Līdz ar to šajā dzejolī, atšķirībā no vēlāka daiļrades posma, vēl neparādās neatrisināmā pretruna starp garīgo un fizisko,

<sup>140</sup> Голицина В. Цыганская тема в творчестве М. Цветаевой и некоторые вопросы пушкинской традиции // Проблемы современного пушкиноведения. Межвузовский сборник научных трудов. - Ленинград, 1986. - с. 86-102.

starp dzeju un dzīvi: liriskais „es” cenšas savienot šīs reālijas, kas izslēdz viena otru. Pantmēra izvēle (piecpēdu daktils), Bībeles tēlu (*Bābeles tornis*) un arhaiskās leksikas izmantojums (*писаниуй/skribelējumi, смута/juku laiki*), kā arī Baznīcas svētku dienas norāde dzejoļa datējumā (*3-й день Пасхи 1920/ Trešā Lieldienu diena*) piešķir tekstam cildenuma nokrāsu un norāda uz tā programmatisko raksturu. Dzejolī izlaists vienīgi vārda *gredzeni* epitets. Acīmredzot Marina Cvetajeva ir centusies izvairīties no tādu vārdu savienojumu lietojuma, kas kļuvuši jau par poētiskiem trafaretiem. Tā paša iemesla dēļ nav pabeigts dzejolis *Lord Bairoņ - Jūs esat mani aizmirsis!* (*Лорд Байрон – Вы меня забыли!...*, 1916) (autore nav atradusi epitetus vārdiem *pleci* (trešā rinda) un *akordi* (septītā rinda) un nav līdz galam uzrakstīta dzejoļa *Tavi... vaibsti...* (*Твои ... черты...*, 1921), kas veltīts S. Efronam.

Nav pabeigts arī dzejolis *Tā no mājām, ilgu dzīta...* (*Так из дому, гонимая тоской...*, 1920), kas iekļauts plašā liriskajā ciklā *N.N.V. (H.H.B.)*, kura nosaukumam autore nosacīti izmanto adresāta iniciāļus<sup>141</sup>. Tekstā nav tikai viena vārda, kas ietilpst salīdzinājumā, kas raksturo lirisko „es”. Dzejoļa epigrāfs pasniegts kā reālas sarunas frāze, tādējādi uzsverot biogrāfiskā zemteksta semiotisko nozīmīgumu. Epigrāfa *Es nevēlos - nespēju - un arī neprotu Jūs aizvainot* (*Я не хочу — не могу — и не умею Вас обидеть*) un pamatteksta korelācija arī norāda uz to, ka adresāts un liriskais subjekts vienu un to pašu situāciju var uztvert atšķirīgi: rāmai vienaldzībai pretstatīts satraukuma pilns monologs. Liriskā „es” iekšējā emocionālā spriedze atspoguļota teksta ritmiskajā organizācijā, atainojot saraustīto runu, kuras grafiskais rādītājs ir domuzīmes. Vēlme atbrīvoties no dvēseles mulsuma liek liriskajai varonei doties prom no mājas noslēgtās telpas. Apvienojot vienlīdzīgu teikuma locekļu konstrukcijā nesavienojamus jēdzienus *sievietes atmiņa - alkas aizmirst* (*женская память – жажда позабыть*), autore parāda, cik sarežģīti ir dvēseles pārdzīvojumi. Aizmirstības motīvs, kas šajā dzejolī ir sižeta veidotājs, izteikts ar darbības vārdu *aizmirst* un izcelts, izmantojot izsaukuma intonāciju un dubultpauzi. Tālāk dominējošais motīvs tiek akcentēts, trīsreiz atkārtojot darbības vārdu *neatcerēties* (*не помнить*) un metaforisku izteicienu *nelāga atmiņu nodzīt līdz galam* (*дурную память загонять в конец*). Liriskās varones dvēseles pārdzīvojumu dinamikai atbilst tas, cik strauji viņa pārvietojas telpā. Pētniece A. Saakjanca uzsver, ka šī dzejoļa darbība notiek vienlaicīgi divos līmeņos: esamība tiek tēlota, izmantojot sadzīves reālijas<sup>142</sup>. Tik tiešām, šī telpa ir piesātināta ar pēcrevolūcijas laika sadzīves reālijām un tiek konkretizēta, izmantojot

<sup>141</sup> Cikls veltīts māksliniekam Nikolajam Višeslavcevam, ar kuru Marina Cvetajeva iepazinās 1920. gada aprīlī. Viņu attiecības bija diezgan sarežģītas: kā tas bieži vien gadījās, Cvetajeva, kuras izturēšanās pret Višeslavcevu, precīzāk, pret pašas radīto tēlu, sākumā bija pielūgsmes pilna, drīz vien jutās vilusies, jo pārliecinājās, jo tas ir cilvēks ar pilnīgi citu vērtību sistēmu. Piezīmju grāmatiņās viņa ne tikai raksta par saviem dvēseles pārdzīvojumiem, bet arī sīki atstāsta sarunas ar Višeslavcevu. Šo sarunu frāzes daudzos cikla dzejoļos izmantotas par epigrāfu, kas nojauc robežas starp dzīvi un mākslu, starp lirisko subjektu un autori.

<sup>142</sup> Саакянц А. Марина Цветаева: Жизнь и творчество. Москва, 1999. с.342.

toponīmus *Maskava, Povarskaja*. Tomēr liriskajam subjektam svarīga ir tikai savas dvēseles telpa, kas pārveido ārējās pasaules reālijas. Šīs telpas organizējošais centrs ir adresāts. Ārējās pasaules ielaušanās liriskās varones noslēgtajā pārdzīvojumā pasaulē tiek atspoguļota, izmantojot teksta dialogizāciju – liriskā „es” monologā tiek ievītas citu personu replikas. Tomēr komunikācija nenotiek. Tas tiek uzsvērts tādējādi, ka liriskā subjekta replika neatbilst uzdotajam jautājumam un liek lasītājam atgriezties pie dzejoļa galvenās tēmas – mokošajiem pārdzīvojumiem, ko rada šķiršanās ar mīļoto. Mēra motīvs, kas akcentēts, onimizējot sugas vārdu aktualizē priekšstatu par mīlestības un nāves nesaraujamo saistību:

Так от тебя, как от самой Чумы,  
Вдоль всей Москвы — ..... длинноногой  
Кружить, кружить, кружить до самой тьмы (I, 529).<sup>143</sup>

Darbības vārds *кружить* - griešanās koncepta vārdiskais reprezentants<sup>144</sup>, kuram ir ļoti nozīmīga loma M. Cvetajevas poētiskajā pasaules ainā, - tiek trīsreiz atkārtots un norāda uz liriskā „es” vēlēšanos tikt vaļā no savām jūtām, aizmirst tās. Divas noslēguma rindas pretstatītas pārējam tekstam, dinamiskumu aizstāj statiskums, aiziešanu no mājām – atgriešanās tajās, šķiršanās ar lirisko varoni – tikšanās ar viņu. Daudzpunkte grafiski ataino pauzi, kas rodas pirms pēdējā rindā izteiktā noslēguma akorda. Tā izcelšanai izmantota domuzīme, kas pievērš uzmanību lūzumam liriskā sižeta attīstībā. Atzīmēsim, ka dzejoļa pirmā un pēdējā rinda beidzas ar vietniekvārdu *tu*, kas kārtējo reizi norāda uz adresāta nozīmīgumu.

Atšķirībā no šī teksta nepabeigtajā dzejolī *Kad atgrūž krūtīs...* (*Когда отталкивают в грудь...*) liriskā subjekta monologs adresēts sev, nevis adresātam, kas ļauj liriskajam sižetam izvērsties ārpus mīlas diskursa ietvariem. Nenoteiktais vietniekvārds un bezpersonas un bezsubjekta konstrukcija ar nenoteiktības nozīmi pirmajā rindā norāda uz to, ka lirisko „es” nesaprot ne tikai mīļotais, bet arī visi apkārtējie. Tomēr, apzinoties savu konfliktu ar apkārtējo pasauli, liriskais subjekts netaisās aiziet no šīs pasaules; viņa atkal un atkal pūlas atrast tajā savu vietu. Otrajā strofā elidējums ir pirmās rindas sākumā, tomēr tas neapgrūtina šī teksta uztveri. Liriskā „es” un apkārtējās pasaules romantiskais konflikts ir skaidrāk izteikts un tiek akcentēts, norādot uz stāvokli telpā (*вышина*) un izmantojot darbības vārdu ar negatīvu konotāciju *швырять*. Pirmajā rindā parādās motīvs *staigāšana pa virvi*, kas tiek spēcīnāts, izmantojot

---

<sup>143</sup> No tevis taču - kā no Mēra paša,

Gar visu Maskavu - ....garkājaino

Riņķot, riņķot, riņķot līdz pašai tumsai.

<sup>144</sup> Маслова В. Цветаева как поэт культуры. Концепт кружения в поэзии и культуре // Марина Цветаева. Эпоха. Культура. Судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция. - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2003. - с. 493 – 503.



īpašības vārdu *канатный*. Liriskais subjekts identificē sevi ar virves dejotāju, virve savukārt ir kā robeža starp zemi un debesīm, miesu un garu, dzīvi un nāvi. Beidzamajās rindās parādās pretstatījums *dzejoļi - asaras*, kas aktualizē semantisko opozīciju *dzejniece – sieviete*, kuras ietvaros liriskais subjekts apcer savu būtību.

Gribēdama atrast precīzu apzīmējumu liriskā „es” pārdzīvojumiem, M. Cvetajeva nepabeidza rakstīt dzejoļa *...ja jau nav ko darīt... (...коль делать нечего..., 1920)* pēdējās četrindes otro rindu. Tekstā nav arī pirmās rindas pirmā vārda, kas liecina, ka autore ļoti rūpīgi strādājusi pie kompozicionāli nozīmīgām teksta daļām. Dzejoļa teksts veidots tādējādi, ka liriskais subjekts cenšas atrast adekvātus valodas līdzekļus, lai izteiktu savu tieksmi atbrīvoties no mīlestības, ko viņa jūt pret adresātu. Pirmajā strofā izmantotajam okazionālismam *вытосковала*, kas pauž liriskā „es” pārdzīvojumu intensitāti, priekšpēdējā strofā tiek pretstatīts darbības vārds *вытаскивала*, kurā ar prefiksu izteiktā intensitātes un ārupvirzības nozīme tiek konkretizēta gan ar saknes morfēmu *тащ-*, kas izsaka darbības smaguma nozīmi, gan arī ar tuvāko kontekstu. Bet galīgā formula, kas nepieciešama liriskā subjekta psiholoģiskā stāvokļa izteikšanai, atrodama vien pēdējā divrindē:

Не вытосковала тебя, — не — вытащила —  
А вытолкала тебя в толчки! (I. 559).<sup>145</sup>

Līdz ar to divi iepriekš izmantotie apzīmējumi tiek aizstāti ar citu raksturotājvienību, un, izmantojot saknes atkārtojumu, izteikta vēl lielāka ekspresija. Liriskā subjekta emocionālā stāvokļa spriedze tiek izteikta, izmantojot arī vairākas domuzīmes, kas vizuāli pastiprina šķiršanās moku sēmu. Īpašu izteiksmīgumu iegūst vietniekvārds *вiss*, kas atrodas pēdējās strofas nepabeigtajā otrajā rindā un ir no abām pusēm nošķirts no pārējā teksta ar domuzīmēm. Uz vēlmi tikt vaļā no adresāta norāda arī ironiskais tonis, kas ieskanas priekšpēdējās četrindes sākumā un atklājas ar piedēkli *-ок-* un *-щ-* darinātajos substantīvos (*голубок/balodītis, кнужница/grāmatiņa*). Kaut arī liriskais sižets ir statisks, dzejolis atspoguļo jūtu pretrunīgumu, ko pārdzīvo liriskais „es”, kas ir gatavs atkal nonākt dvēselei radniecīgās mīlas stihijas varā. Ar metaforu *mīlas zaglis* (*любовный тать*), kuras nozīme pastiprināta ar verbu *izzagās* (*выкрался*), tiek uzsvērts, ka šī mīlestība ir netīša, tā spēj iekļūt liriskā subjekta iekšējā pasaulē pret viņa gribu. Šis metaforiskais tēls korelē ar trešās strofas pēdējām rindām, kurās *mīlas* raksturošanai izmantota leksēma *zemiskums* (*низость*). Šajās rindās jaušama viegla autoreminiscence no dzejoļa *Tā pati jaunība un tie paši saurumi... (Та же молодость и те же*

<sup>145</sup> Игās nevilgu pēc tevis, - ne - izvilku -

Bet izgrūtu tevi grūšus!

дыры..., 1920. gada marts), kurā parādās metafora *великая низость любви* (mīlas lielais zemiskums).

Oksimorons *великая низость* (lielais/dižais zemiskums) atspoguļo to, ka mīlestība Marinas Cvetajevas daiļradē tiek traktēta neviennozīmīgi<sup>146</sup>. No vienas puses, fiziskā, miesiskā mīlestības puse ir cilvēkam pazemojoša, tā modina viņā zemiskus instinktus un liek aizmirst dvēseles esamību. No otras puses, dzejniece uztver mīlestību kā jūtas, kas saistītas ar svaidīgās dvēseles ciešanām, spēcīgiem emocionāliem pārdzīvojumiem, kas reizēm robežojas ar fiziskām sāpēm, un kuras, kaut arī ir tik mokošas, tomēr paceļ mīļoto cildenos augstumos. Analizētajā nepabeigtajā M. Cvetajevas dzejolī ar vārdu *mīlestība* pirmām kārtām saistītas negatīvas asociācijas, jo liriskā sižeta pamatā ir cenšanās pārvarēt šīs jūtas.

Nepabeigtais dzejolis *Сарņоšanas stundā manā bezmiega, рўces... (В сновидящий час мой бессонный, совиный..., 1921. gada aprīlis)* pieder pie Marinas Cvetajevas nozīmīgākajiem šī perioda liriskajiem darbiem. Nav pabeigta pirmās četrtrindes otrā rinda un noslēguma strofas pirmā rinda. Liriskais sižets atspoguļo to, kā liriskais „es” apjēdz savu būtību. Dzejoļa pirmajās rindās uzsvērts, ka šī apjēgsme notiek pēkšņi – bezmiega laikā. Šādam stāvoklim Marinas Cvetajevas poētiskajā pasaulē raksturīgs tas, ka tiek maksimāli atklāta liriskā „es” garīgā būtība, jo, no vienas puses, saasinās reālās pasaules uztvere, bet, no otras puses, iespējams apjēgt arī ideālo, realitātes apslēpto pasauli, jo robeža starp sapni un īstenību ir tik trausla.

Pirmajā rindā šis stāvoklis starp miegu un realitāti tiek raksturots, vienā rindā izmantojot antonīmiskus epitetus *сарņоšanas un безmieга (сновидящий un бессонный)*, kas šajā gadījumā funkcionē kā kontekstuāli sinonīmi. Marinas Cvetajevas poētiskajā pasaulē sapnis ir viena no svarīgākajām mitologēmām<sup>147</sup>. Sapnī zemes realitāte mainās, respektīvi, tiek pārvarēti tās likumi. Miegš nav vienkārši nomodam pretējs stāvoklis, sapnī redzētais atklāj esamības slēpto jēgu. Pirmajā un otrajā četrtrindē aktīvi izmantoti somatismi<sup>148</sup> *sirds, asinis, rokas, piere*, kā arī leksika, kas veido vārda *koks* semantisko lauku: *serde, stumbrs, sakne, koka asinis*.

Marinas Cvetajevas poētiskajā pasaulē koks saglabā mitoloģiskajai pasaulīnai raksturīgo nozīmi – tas ir posms, kas saista zemi un debesis un simbolizē pasaules kultūrā pazīstamo Pasaules Koku. Cvetajevas daiļradē kokam ir arī vairākas autores radītas konotācijas – tas simbolizē esamības patieso, ideālo pasauli, kurā liriskais „es” tiecas paglābties no nīstāmās

<sup>146</sup> Koncepta *mīlestība* nozīme M. Cvetajevas lirikā analizēta šādos darbos: Бабенко И. Коммуникативный потенциал слова и его отражение в лирике М.И. Цветаевой: Диссертация кандидата филологических наук. Томск, 2001. с.15 – 16; Черных Н. Семантическая ёмкость слова в рамках теории семантического поля. (На материале поэзии М.И. Цветаевой): Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Ростов – на – Дону, 2003. с. 8 -9; Кудрова И. «Поговорим о странностях любви...» // Звезда. - 1999, - №10. - с. 57 – 72.

<sup>147</sup> Айзенштейн Е. Сны Марины Цветаевой. Санкт-Петербург: Летний сад, 2003.

<sup>148</sup> Par somatiskās leksikas izmantojumu Marinas Cvetajevas daiļradē sk.: Шилова С. «Поэтическая анатомия» Марины Цветаевой // Марина Цветаева. Эпоха. Культура. Судьба. Десятая цветаевская научно-тематическая конференция. (9 – 11 октября 2003 года). - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2004. - с. 310 – 322.

sadzīvīskās pasaules. Liriskais subjekts atsakās no cilvēciskās būtības un identificējas ar koku, tādējādi pasvītrotot savu divvienīgo dabu, kurā ir gan zeme, gan debesis, gan fiziskais, gan garīgais. Liriskā subjekta iekšējai pasaule ir viengabalaina, tīra un stipra.

Trešajā četrindē tiek attīstīts motīvs, kas saistīts ar atteikšanos no zemes dzīves. Šajā katrēnā dominē leksika, kas Marinas Cvetajevas poētiskajā pasaulē simbolizē esamību, uz kuru tiecas liriskais „es”: *vēziens, zilgme, debesis, kupols, zvaigznājs, rītausmas (взмах, лазорь, небеса, купол, созвездья, зори)*. Liriskā „es” raušanās prom no zemes dzīves uz debesīm tiek akcentēta arī, izmantojot sintaktisko paralēlismu. Liriskā subjekta ceļam dots apzīmējums *noslēpumveidīgais (тайновидческий)*, kas liek ieskanēties pravietojuma motīvam. Pareģošanas spējas, pēc Cvetajevas domām, tiek dotas tam, kuram piemīt dzejnieka talants. Dzejoļa pēdējā rindā tiek formulēts rezultāts, kādu liriskais „es” sasniedzis, iepazīstot sevi – ir apjēgts savas iekšējās pasaules pretrunīgums. Tā būtība atklāta pēdējā četrindē:

Два.....

Два знания, вкушенные всласть.

К законам земным дорогое пристрастье,

К высотам прекрасная страсть (II,17)..<sup>149</sup>

Abas pasaules – zemes un debesu – ir dzejnieces neatņemama daļa, tomēr katra no tām sabalsojas ar dažādām viņas izpausmēm. „Dārgā pieķeršanās” zemes pasaulei saistīta ar to, ka emocionālā sfēra ir pakļauta zemes likumībām, kuras pārvalda liriskā „es” jūtu pasauli. „Brīnišķā kaisle” pēc „augstieņu” pasaules izpaužas gara sfērā, pirmām kārtām – jaunrades procesā.

Dzejolim *Pār šūpuli tavu - kur esi?...* (1924) blakus atrodama autores piezīme „Nepabeigts.”. Tas ir liriskā cikla *Šallē (Под шалью)* pirmais dzejolis. Liriskais „es” gaidāmo notikumu – bērna piedzimšanu – apcer kā savu garīgo pārdzimšanu. Galīgajā variantā tekstā nav tikai divpadsmitās rindas sākuma, jo tas, ka pēdējā divrinde sadalīta divās atsevišķās rindās, vēl nenozīmē, ka ir izlaista kāda rinda. Šāds paņēmiens tiek izmantots, lai radītu īpašu semantisko spriedzi. Melnrakstā<sup>150</sup> trūkstošā vārda vietā bija aizguvums *Psyche*, kas (atšķirībā no krievu valodas ekvivalenta) atbilda rindas ritmiskajam zīmējumam. Pēc 1923. gada *Psihe (Психея)* bija ne tikai mitologēma, kas norāda uz kāda kultūras koda klātesamību tekstā, bet arī

---

<sup>149</sup> Divi.....

Divi nosaukumi, baudījuši varu.

Ar laicīgajiem likumiem dārga aizrašanās,

Pret augstumiem brīnišķā kaisle.

<sup>150</sup> Sk. pielikuma 2. lapu.

pašraksturošanas līdzeklis<sup>151</sup>, tāpēc Marinai Cvetajevai, iespējams, šķita ļoti būtiski saglabāt šo tēlu. Neatradusi adekvātu aizstājējvārdu, viņa atstāj tekstu nepabeigtu un nepublicē to dzejoļu grāmatā *Pēc Krievijas (После России)*.

Pie darbiem, kuros ir nenozīmīgi elidējumi, pieder arī dzejolis *Būvējiet un izdziediet būvi!* (*Спойте и пойте спойку!*, 1934. gada oktobris). Šis teksts iekļaujas to 1934. – 1935. gada lirisko dzejoļu grupā, kuros autore risina jautājumu par dzejnieka un sabiedrības attiecībām. Dažiem no šiem dzejoļiem raksturīga skaidri izteikta politiskā ievirze (*Bet Dievs ir ar Jums... (А Бог с Вами..., 1934)*), citos vērojams vispārināts filozofiskais saturs (*Par dzejnieku nedomāja... (О поэте не подумал..., 1934)*, *Nevienam neesmu atribusies un neatribšos (Никому не отпустила и не отмишу..., 1935)*, *Dzīvei malīņā... (Жизни с краю..., 1935)*, *Dīvās nometnēs necīnīsies, bet - ja tu nejaušs viesis... (Двух станом не боец, а - если гость случайный..., 1935)*).

Dzejolis veidots kā liriskā subjekta uzruna vispārinātam adresātam, kura tēlu, spriežot pēc konteksta, bija paredzēts konkretizēt pirmās četrindes otrajā – nepabeigtajā rindā. Tomēr teksts ir vērsts nevis uz komunikāciju ar adresātu, bet gan uz to, lai izvairītos no šīs saskarsmes. Liriskā „es” pašraksturojumam tiek izmantota leksēma *столпник*, kurai ir arhaiskuma un grāmatu valodas stilistiskais marķējums. Šī leksēma izmantota, lai ne tikai aktualizētu semantisko opozīciju *viens – visi*, kas plašāk izvērstā otrajā strofā, bet arī lai deklarētu to, ka dzejniecei nav pieņemamas konkrētā laika reālījas, kas vispārinātā veidā nosauktas ar vārdu *спойка*. Darbības vārds *нойте*, kas nelielā teksta nogrieznī atkārtots divreiz, lokalizē dzejoļa saturu: liriskais subjekts pretstata sevi tiem, kuru darbi top, pildot sociālo pasūtījumu.

Noslēguma rindās parādās pretnostatījums *stikla jumts – koka stabs*, kas aktualizē semantiskās opozīcijas *īslaicīgs – ilglaicīgs*, *trausls – izturīgs*, *mākslīgs – dabīgs* un izsaka liriskā „es” un „pūļa labklājības” apdziedātāju vērtīborientieru pretišķtību. Dzejoļa saturiskajai deklaratīvajai dabai atbilst tā retoriskums, kas izpaužas imperatīvu lietojuma biežumā un izsaukuma teikumu izmantojumā. Iespējams, tieši teksta pārspīlētais retoriskums, kā arī dzejnieka un sabiedrības attiecību problēmas ierobežotais skatījums estētisko un politisko aspektu ietvaros arī lika Marinai Cvetajevai atteikties no domas pabeigt šo dzejoli.

Ar tikpat lielu uzmanību M. Cvetajeva izturas arī pret leksisko vienību izvēli, kad tām jāatklāj teksta izpratnei būtisku jēdzienu būtība. Nāves motīvs veido nepabeigtā dzejoļa *Divi ziedi pie manas krūts... (Два цветка ко мне на грудь..., 1918. gada 30. septembris)* sižetu. Otrās četrindes pirmajā rindā nav dažu vārdu, tomēr tas neizjauc dzejoļa saturisko veselumu. Ar dzejnieces biogrāfiju saistītās alūzijas un autoreminescences (otrās četrindes trešā rinda

<sup>151</sup> Sk.: Войтехович Р. Образ Психеи в творчестве Цветаевой 1923 – 1934 годов // Войтехович Р. Психея в творчестве М. Цветаевой: Эволюция образа и сюжета. Тарту: Tartu Ülikooli, 2005. (Dissertationes Philologiae Slavicae Universitatis Tartuensis. 15.) (atsauce 3. 02.07.). Pieejams <http://www.ruthenia.ru/document/536533.html>.

sasauca ar Marinas Cvetajevas agrīno *dzejoli Milti un mokas (Мука́ и му́ка)* saskan ar biblejisko tēlainību un tradicionālajiem mitoloģiskajiem priekšstatiem. Nāve traktēta kā pelnīta atbrīvošanās no zemes dzīves mokām. Pirmā strofa veidota, izmantojot tradicionālās metaforas *nāve - ceļš (смерть – путь)* un *nāve - atpūta (смерть – отдых)* Otrās strofas pirmajai rindai, kas palikusi nepabeigta, vajadzēja sasaistīt dzejoļa saturu ar reālo laiku, kas akcentēts, izmantojot sadzīviskas reālijas trešajā un ceturtajā rindā. Tas, ka otrajā rindā minētas divas meitas, rada saikni starp dzejoļa lirisko „es” un autore personību:

В год. . . . .

Было у меня две дочери, —

Так что мучилась с мукой

И за всем вставала в очередь (I, 428).<sup>152</sup>

Pēdējā strofā nāves tēls ir personificēts: parādās autore individuāla metafora *nāve - centīga dārzniece (смерть – усердная садовница)*<sup>153</sup>, kuras pamatā ir tradicionālais priekšstats par nāvi kā sievieti ar izkapti vai sirpi. Šī metafora ir priekšvēstnesis liriskā „es” salīdzinājumam ar vīģes koku, jo ražas novākšanas motīvs ir viens no sižetu veidojošiem motīviem attiecīgajā Evaņģēlija līdzībā<sup>154</sup>. Neauglīgais vīģes koks ir garīgā apsūkuma, tukšuma simbols. Liriskā varone tiek pretstatīta neauglīgajai vīģei, jo ir ne tikai realizējusi sevi kā sievieti, bet arī saglabājusi savu garīgo būtību.

Dzejolis *Reiz ziedi mani rotāja... (А была я когда-то цветаму увенчана..., 1919. gada oktobris)* arī lasāms autore biogrāfijas kontekstā. Šādu skatījumu balsta tas, ka sakrīt dzejoļa uzrakstīšanas un liriskā sižeta attīstības laiks. Līdz ar to laika tēlam šajā dzejolī ir divējāds traktējums. No vienas puses, tas ir reālais vēsturiskais laiks, kas sabalsojas ar reālo telpu – uz to norāda toponīmi trešajā strofā. No otras puses, laika tēls ir personificēts, kas savukārt ļauj uztvert laiku kā reālu spēku, kas maina liriskā „es” būtību. Liriskā sižeta izvērsuma pamatā ir pagātnes un tagadnes sastatījums, kas īpaši akcentēts pirmajā četrindē:

Девятнадцатый год, ты забыл, что я женщина...

Я сама позабыла про это! (I, 491).<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> Gadā...

Bija man divas meitas, -

Tā ka mokās mocījos

Un pēc visa rindās iestājos.

<sup>153</sup> Vēlāk Marina Cvetajeva izmantos metaforu nāve – dārzniece hrestomātiskajā dzejolī *Yēl vakar acis, acis vien... (Вчера ещё в глаза глядел..., 1920)*.

<sup>154</sup> Lūkas evaņģēliju, 13. nod. 6.-9. p.

<sup>155</sup> Deviņpadsmitais gads, tu aizmirsi, ka esmu sieviete

Es pati esmu to aizmirsusi!

Šis dzejolis atspoguļo dzejnieces pašidentifikācijas procesu: viņa atkal un atkal pārbauda, noliedz, apcer savas sievišķās būtības identifikāciju. Otrās strofas sākumā parādās vārdā saukšanas motīvs. Marinas Cvetajevas poētiskajā pasaulē tas nozīmē, ka tiek atklāta nosaucamā objekta būtība, tomēr nevaram spriest par šī motīva tālāku attīstību, jo nav otrās rindas. Otrā strofa beidzas ar salīdzinājumu, kurā atklāta liriskā subjekta vientulība. Četrindes nobeigumā vientulības motīvs pāraug nāves motīvā, ko acīmredzot bija paredzēts pastiprināt, pievienojot vārdam Maskava epitetu, kuru autorei tā arī nav izdevies atrast.

Dzejoli *Ak klaidoni nezināmais ... (О бродяга родства не помнящий...)* autore ietvērusi ciklā *Aļa (Аля)*. Cikla nosaukumam izvēlēts īpašvārds, kas ne tikai ļoti tieši norāda uz cikla adresātu – Marinas Cvetajevas meitu Ariadni Efronu -, bet arī padara šo tekstu par biogrāfiskā diskursa daļu. Jau cikla pirmajā dzejolī *Kaut kad, burvīgā būtne... (Когда-нибудь, прелестное создание...)* tiek akcentēts, ka cikla satura atklāsmē vienlīdz nozīmīgs ir gan adresāta, gan liriskā subjekta tēls.

Liriskā „es” nominācijas veidi - *amma, Marina*), tam raksturīgās portreta iezīmes - *profils, kurā deguns ar kuprīti, piere papirosu apoteozē, mūžīgie smieklī, darba rokas, sudraba gredzenu simts (профиль горбоносый, лоб в апофеозе папирозы, вечный смех, рабочая рука, сотня серебряных перстней)*, kā arī norāde uz radošo darbu (*papīru dievišķais jūklis/ бумага божественная смута*) ļauj uzskatīt lirisko subjektu par dzejnieces dubultnieku. Otrajā dzejolī *Ak klaidoni nezināmais ...* akcentēta liriskā subjekta un adresāta garīgā tuvība. Otrā dzejoļa pirmajā strofā tiek attīstīts jaunības motīvs, kas pavīdējis cikla pirmā dzejoļa pēdējā rindā. Liriskā „es” uzruna jaunībai veidota kā izvērsta metafora, tādējādi personificējot abstrakto jēdzienu:

О бродяга, родства не помнящий —

Юность! (I, 495).<sup>156</sup>

Šis tēls sabalsojas ar motīvu, kas saistīts ar došanos prom no *maigās istabas*, noslēgtas telpas, kuru liriskais „es” atstāj kopā ar dzejoļa adresātu. Liriskais sižets tiek izvērsts īpašā telpā – puteņa telpā. Kā norāda N. Afanasjeva<sup>157</sup>, putenis Marinas Cvetajevas poētiskajā pasaulē ir ne tikai dabas parādība, tas saistīts arī ar garīgo sākotni, tāpēc vārda *putenis* trīskārtējs atkārtojums aktualizē pretstatījumu *zeme – debesis*, kas tekstuāli iestrādāts dzejoļa pēdējās rindās. Putenis

---

<sup>156</sup> Ak klaidoni nezināmais -

Jaunība!

<sup>157</sup> Афанасьева Н. «Мне захотелось в путь – туда – в метель...» (Символ «Метель» у М. Цветаевой: традиции и новаторство) // Марина Цветаева. Личные и творческие встречи, переводы её сочинений. Восьмая цветаевская научно-тематическая конференция. Сборник докладов. - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2001. - с. 296 – 302.

tiek skatīts arī kā parādība, kas ir harmonijā ar liriskā subjekta dvēseles stāvokli, kas, tāpat kā putenis, tiek raksturots, izmantojot skaņu tēlus.

Помню: метель мела,  
Сердце пело. — Из нежной комнаты  
Я в метель тебя увела (I, 495).<sup>158</sup>

Dzejoļa otrajā četrindē nav pirmās rindas. Spriežot pēc konteksta, tajā vajadzēja būt vai nu dabas telpas, vai arī liriskā „es” dvēseles stāvokļa raksturojumam. Otrajā rindā parādās dzejoļa adresāta tēls, turklāt, padarot viņu nemanāmu, tiek akcentēta atsvešinātība no materiālās pasaules. Dzejolī parādās tikai viena tēlam raksturīga iezīme, kas, pēc dzejnieces domām, vislabāk atklāj tā būtību – balss:

И твой голос в метельной мгле:  
- "Остригите мне, мама, волосы!  
Они тянут меня к земле!" (I, 495).<sup>159</sup>

Nobeiguma rindas atbilst teksta vispārējai ievirzei – primārais ir garīgā sākotne: fiziskā darbība iegūst tādu kā simbolisku nozīmi – tā simbolizē atteikšanos no materiālās, no zemes pasaules. Forma, kā adresāts vēršas pie liriskās varones, kārtējo reizi akcentē autores vēlmi nojaukt robežu starp radāmo tekstu un savu dzīvi.

1920. gada 28. jūnijā M. Cvetajeva raksta dzejoli *Māja, pie kuras nekļauvē... (Дом, в который не стучатся...)*, bet nepabeidz to, kaut arī palikuši vien nenožīmīgi elidējumi: otrajā strofā nav otrās rindas un, spriežot pēc pantmēra – trešās strofas pirmajā rindā izlaists viens vārds. Pētnieki šo dzejoli bieži vien skata autores biogrāfijas kontekstā, identificējot dzejolī radītās mājas tēlu ar māju, kurā Marina Cvetajeva Maskavā (Borisoglebskas šķērsielā) dzīvoja no 1914. gada līdz 1922. gada maijam<sup>160</sup>, kad viņa devās prom no Krievijas. Tomēr šāds traktējums ne tikai ierobežo dzejoļa satura (kas nav tikai sadzīvisku detaļu fiksācija) izpratni, bet arī noved pie nepamatotas liriskā „es” un Marinas Cvetajevas vienādošanas. Dzejolis sākas ar liriskās varones mājas aprakstu<sup>161</sup>, kura, pretstatā tradicionālajam priekšstatam, tiek atainota

---

<sup>158</sup> Atceros: putenis bija,

Sirds gavilēja. - No maigās istabas

Tevi puteni aizvedu es.

<sup>159</sup> Un tava balss puteņa tumsā:

- „Nogrieziet, māt, man matus!

Tie velk mani pie zemes!”

<sup>160</sup> Саакянц А. Марина Цветаева: Жизнь и творчество. М: Эллис Лак, 1999. с. 202.

<sup>161</sup> Mājas tēmas traktējuma īpatnības Marinas Cvetajevas darbos tiek skatītas šādos pētījumos: Дацкевич Н., Гаспаров М. Тема дома в поэзии Марины Цветаевой // Здесь и теперь. - 1992. - №2. с.16 – 130; Лаврова С. Концепт «дом» в модели мира М. И. Цветаевой. На материале стихотворения «Чердачный дворец мой...» // Борисоглебье Марины Цветаевой. Шестая цветаевская научно-тематическая конференция. Сборник

nevis kā noslēgts, cilvēka apdzīvots lokuss, bet gan kā atvērta, ikvienam pieejama telpa, kurā plosās stihijas spēki, kas saistīti gan ar emocionālo sfēru (*mīlestība*), gan ar dabas pasauli (*vējš, ugunsgrēks, Ziemā*). Telpas atvērtības ideja tiek akcentēta, norādot, ka nav nekā, kas to norobežotu no pārējās pasaules:

Окна выбиты любовью,

Крышу ветром сорвало.

<...>

Окна выбиты пожаром,

Дверь Зима сняла с петли! (I. 550).<sup>162</sup>

Turklāt liriskās varones māja ir kā pasaule, kas dzīvo pēc īpašiem, no pieņemtajām normām atšķirīgiem, likumiem. Par šo „noteikumu” verbālo zīmi kļūst biežs nolieguma partikulas *ne* atkārtojums (*не стучаться, не смущаться, не судить, чай не сладкий, хлеб не белый, не платить/ neklauvēt, nemulst, nenosodīt, tēja nav salda, maize nav balta, nemaksāt*), modālā vārda *можно* (*можно сесть, можно лечь/drīkst ēst, drīkst gulēt*), kā arī vispārināmā vietniekvārda (*всем стаканы налиты, всем делюсь/ visiem glāzes pilnas, visā dalos es*) un precedentvārda, kas simbolizē morālo pamatnormu pārkāpumu, izmantojums. Minētajam lokusam raksturīgs tas, ka tajā neitralizējas pretstatījums *viesis – saimnieks*, kas tradicionāli saistīts ar mājas konceptu:

Всякому — .....ты сам Каин —

Всем стаканы налиты!

Ты такой как я — хозяин,

Так же гостя, как и ты (I. 550).<sup>163</sup>

Trešās strofas beigās parādās liriskās varones tēls. Viņa pilnībā pārvalda miesīgās mīlas mākslu un nosaka to uzvedības modeli, kāds jāievēro citiem, kuri nonāk šajā īpašajā telpā (4. - 8. strofa). Mīlestību viņa vērtē kā fizisku vajadzību, ko nepieciešams apmierināt. Tas tiek

---

докладов. - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1999. - с. 230 – 235; Фещенко О. Пространство дома в прозе М Цветаевой (atsauce 3. 02. 2007.). Pieejams: <http://www.philology.ru>.

<sup>162</sup> Logus mīla izsitusi,

Jumtu vēji norāvuši.

<..>

Logus ugunsgrēks izdauzījies,

Durvis ziema norāvusi.

<sup>163</sup> Ikvienam -... pats tu Kains -

Visiem glāzes pilnas!

Tu tāds pats kā es - saimnieks,

Tāpat ciemiņš esmu, kā tu.



akcentēts, izmantojot metaforu *piesātināties ar mīlestību/ насытиться любовью*. Savukārt stilistiski marķētas leksiskās vienības (*подсобит, в лэжку*) tiek izmantotas, lai norādītu uz lirisko personāžu, kas nav identificējams ar autori. Tādējādi tekstā, kas formālā ziņā nav pabeigts, ir pietiekami iezīmēts gan lokuss, kurā risinās liriskais sižets, gan liriskās varones tēls.

M. Cvetajeva tiecas panākt teksta tēlaino un stilistisko vienotību: ja atbilstošs tēls nav atrasts, teksts netiek pabeigts. Dzejolis *Māte no mājas pēc ūdens...* (*Мать из хаты за водой...*, 1918. gada 4. novembris) balstīts folkloras tradīcijā, kas izpaužas visos darba struktūras līmeņos. Teksta pamattēls ir balodis, kas tautas dzejā simbolizē mīļoto<sup>164</sup>. Sižetam izvēlēta situācija – meitenes slepena tikšanās ar mīļoto, kamēr mātes nav mājās – folklorā arī ir plaši sastopama. Teksta leksiskajam līmenim raksturīgs tas, ka izmantoti dialektismi (*хата, дружился / sēta, draudzējās*), daudz emocionāli ekspresīvās leksikas (*дружочек, голубочек, зубочек*). Tekstā iesaistīti arī stabili epiteti (*голубочек голубой, сизый голубочек / zilais balodītis, zilpelēkais balodītis*), atkārtoti vārdi, tai skaitā arī onomatopeji.

Dzejolis *Ātrākt tikt ar tevi galā...* (*Поскорей бы с тобой разделаться...*, 1919. gada oktobris) pieder pie lomu spēles lirikas. Šī teksta lirisko varoni iepazīstam vecas raganas veidolā. Šajā periodā Marinu Cvetajevu ļoti interesēja vecums – viņa it kā „pielaiķo” sev cita vecuma lomu. Vecums baida jauno Cvetajevu, tāpēc 1917. gada oktobrī viņa raksta: „Vienīgā izeja vecumā – ragana. Nevis vecmāmiņa, bet gan vecene”<sup>165</sup>. 1919. gada jūlijā dzejniece rada dzejoļu ciklu *Vecmāmiņa (Бабушка)*, bet 1919. gada oktobrī viņas piezīmju grāmatiņās parādās uzmetumi, kas attiecas uz iecerēto tāda paša nosaukuma lugu.

Nepabeigtais dzejolis stilistiski ir tuvs iepriekš minētajam ciklam, jo abos izmantota tautas runai raksturīgā leksika. Leksikas līmenī dominē vārdi un vārdformas, kam ir vienkāršrunas un dialekta marķējums (*кудряш/čirkainis, карма/ragana, помирать/mirīt nost, лухуюсь/brašuļojos, девки/meičas, отселева/но šitienes, доселева/līdz šitienei, подь-ка/nāču, зка невидаль/tad ta brīnumis*). To, ka šāda izvēle ir apzināta, liecina apozitīvie savienojumi, ko autore veidojusi saskaņā ar folkloras modeļiem (*Jegorijs - gaisma – drosinieks/ Егорий – свет – храбрец*, *Marina - jūras zilgme/Марина – синь-моря*, *jaunība – sārtais/юность – молодость*, *baltais smiņķis/румяна-белила*). Abus tekstus satuvina arī to kompozicionālais veidojums - liriskās varones monologs saskaņots ar pārējā personāža replikām. Arī sižeta līmenī vērojama līdzība – teksta saturā iezīmēta asociatīvā saikne ar nākotni, liriskā varone redz sevi vecumdienās, finālā iezīmēta nāves, kas sagaida lirisko varoni, aina. Tomēr ir arī vairākas būtiskas atšķirības starp lirisko ciklu un nepabeigto dzejoli. Pirmām kārtām jau atšķiras liriskās varones attieksme pret jaunību. Ciklā liriskā varone negrib atvadīties no jaunības pat nāves brīdī.

<sup>164</sup> Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Москва, 1997. с.14.

<sup>165</sup> Цветаева М. Неизданное. Записные книжки. Т.1. Москва, Эллис Лак, 1997. с 179.

Savukārt nepabeigtā dzejoļa liriskajai varonei ir negatīva attieksme pret jaunību, kas tiek akcentēts, izmantojot zemāka stila leksiku.

Citāds ir arī liriskās varones tēla traktējums. Cikla varone ir grēciniece, tomēr viņas tēls netiek negatīvi vērtēts, ko apliecina tas, ka tekstā dominē lietvārdi, kuru darināšanā izmantoti piedēkļi ar mīļuma nokrāsu, vai lietvārdi ar pozitīvu emocionālo ekspresiju *vecmāmiņa, savādniece, jokdare, dūjiņa (бабушка, причудница, забавница, голубушка)*. Tas, ka minēts liriskās varones poētiskais talants un nominācijai izmantots epitets *бессонная (bezmiega)*, kas ir viens no liriskā „es” konstantiem raksturlielumiem, ļauj lasītājam saistīt viņas tēlu ar dzejnieces personību. Šāda identifikācijas iespēja ietverta pašā tekstā – vecmāmiņas monologs ir liriskā „es” monologs nākotnē. Dzejolī, tieši pretēji, starp autori un personāžu novilkta stingra robeža: viss teksts, izņemot pēdējo strofu, veidots kā liriskā personāža monologs, bet noslēguma strofa noformēta kā autora runa, turklāt runas subjekts netiek verbāli iezīmēts. Varones tēla traktējums ir nepārprotams – viņa ir ragana, kura, atšķirībā no cikla varones, māca nevis *mīlas gudrības*, bet gan „*karātavu māku*” (науке висельной); tā liecība ir autore izvēlētais nominācijas veids (*бабка/veča*). Dominē kārdinājuma motīvs: liriskā varone, kas pārstāv tumšo spēku pasauli, cenšas ievilināt tajā citu personāžu. Šī motīva nozīmīgums tiek akcentēts, izmantojot zirnekļa, kas auž tīklu, tēlu – kristīgajā tradīcijā tas simbolizē sātanu, kas pavedina grēciniekus. Ragana iekārdina „jaunas krustmeitas savas un krustdēlus” (юных крестниц своих и крестников), solot tiem laimīgu likteni, bagātību, atbrīvošanu no nīstamās laulības un skaistumu. Lai sasniegtu mērķi, ir obligāti jāizlej asinis, bet maksāt par to visu nākas, mirstot baisā nāvē. Lai panāktu spēcīgāku izteiksmīgumu, M. Cvetajeva arzināti iesaista vārdi *весельчак* un *висельчёночек*, kā arī valodā vispārpieņemtu metaforu *умыться кровью*.

Kaut arī sižetā atainotā situācija ir līdzīga, arī dzejoļa fināla daļa rakstīta citā tonalitātē nekā liriskā cikla *Vecmāmiņa* otrais dzejolis. Ciklā liriskās varones nāve atainota kā mokošas atvadas no dzīves. Lūgums aizlūgt par viņu, kas parādās pēdējā rindā *Lūdziet Dievu, mazbērni jaunie, par vecmāmiņu!* (Помолитесь, внучки юные, за бабушку!), atbilst liriskās varones traktējumam – viņa ir grēciniece, kura pelnījusi piedošanu. Bet dzejolī *Ātrāk tikt ar tevi galā...* liriskās varones nāve apliecina viņas saikni ar ļaunuma pasauli: otrajā rindā minēts uguns tēls, kas ir sātāniskās pasaules komponents<sup>166</sup>, trešajā rindā šī pasaule nosaukta pastarpināti, bet ceturtajā – tieši:

Внук с пирушки шел, видит — свет зажжен,  
.....в полу круг прожжен.  
- Где же бабка? - В краю безвестном!

<sup>166</sup> Ельницкая С. Цветаева и Чорт // Ельницкая С. Статьи о Марине Цветаевой. Москва, 2004. с.18.

Прямо в ад провалилась с креслом! (I, 489).<sup>167</sup>

Tādējādi šajā tekstā sastopamies ar vēl vienu no daudzajām maskām, ko izmanto Marinas Cvetajevas agrīnās liriskas varone – vecās raganas maska ļauj autorei ne tikai iejusties citā vecuma lomā, bet arī labāk iepazīt savas pretrunīgās dvēseles tumšo pusi. Tā kā dzejoļa liriskais sižets atklāts pilnībā, tad autore iecere tajā ir pietiekami pilnīgi īstenota, kaut arī piecās strofās no deviņām ir elidējums.

Nepabeigtā dzejoļa *No labās, no labās puses apalragu auns...* (*Справа, справа баран крыторогий...*, 1921) liriskā sižeta pamatu veido tēlu semantiskā divējādība. Teksts ir metaforas *aiziešana jūrā - aiziešana no dzīves izvērsums*. Dzejoļa simboliskā jēga netiek atklāta līdz pat pēdējām rindām: norāde uz to, kādā stāvoklī atrodas liriskais subjekts telpā (1. strofa), vairāki tēli, kas aktualizē ceļa motīvu - *stipras kājas, mastu priede, krava, tumsnēja gaisma, ceļavējš* (*сильные ноги, корабельная сосна, поклажа, смуглый цвет, попутный ветер*), ir tikai pamats, lai informatīvā līmenī izlasītu šo dzejoli. Tas, ka nav izmantotas darbības vārdu formas, kas raksturotu runas subjektu no dzimumpiederības viedokļa, arī apgrūtina zemteksta simboliskuma uztveri. Tikai otrās strofas trešajā rindā minēts vienīgais liriskā subjekta atribūts *stienītis ar stīgu* (*брусок со струною*), kas norāda uz radošām spējām. Tas ļauj identificēt lirisko subjektu ar lirisko „es” kā autora personības projekciju. Tikai mitologēmas Lēte iesaistījums, kas aktualizē aizmirstības un nāves motīvu, ļauj šo tekstu interpretēt Cvetajevas poēzijas metasižeta par atteikšanos no šīs zemes pasaules debesu valstības vārdā ietvaros. Lētes kā aizmirstības upes mitoloģiskais tēls korelē arī ar metaforu *peldēšana – nāve*. Elidējumi, kas sastopami tekstā, traucē uztvert radīto tēlu kā veselumu, kas būtiski sarežģī arī tā analīzi.

Nepabeigtais dzejolis *Kā baložu likumu ārā svītrojot...* (*Как закон голубиный вымарывая...*, 1921. gada 13. marts) ir autore mēģinājums radīt darbu, kas iederētos sociālajā diskursā. Tas veidots kā pārspriedums par Krievijas tagadni un nākotni; runas subjekts verbāli netiek izteikts, kas liecina, ka autore tiecas vispārināt savus izteikumus. Teksta pirmajās rindās aktualizēts pretnostatījums *Krievija – Rietumi*: Rietumu liberālo ideju „*aizjūras mirāžai*” („*заморское марево*”) autore pretstata revolūcijas „*Krievijas atblāzmu*” („*русское зарево*”). *Spārņa* tēls, kas parādās piektajā rindā, korelē ar nacionālo mitologēmu *Krievija - putns un trijjūgs* (*Русь – птица-тройка*) un ir pamatā asociatīvajai rindai, kuras elementus vieno pāra nozīme *divi spārni - pareizticīgo saliekamās svētbildes divas daļas - labais ar kreiso divi dūraiņi* (*два крыла – два крыла православного складеня – правая с левой две vareжки*).

<sup>167</sup> Mazdēls no dzīrītēm nāca - gaisma iedegta,

..... grīda riņķis izdedzināts.

- Kur tad veča? - Malā nezināmā!

Tieši ellē ar visu krēslu iezāvās!

Tādējādi par teksta jēgas izteicēju kļūst semantiskā opozīcija *līdzīgais – atšķirīgais, kopība – sadalītība*, ko Marina Cvetajeva izmanto, lai apcerētu nacionālās sašķelšanās tragēdiju, kas piemeklēja Krieviju pēc 1917. gada revolūcijas. Šīs opozīcijas tiek neutralizētas vien noslēguma rindās. Mieru iespējams atjaunot vien tad, ja atgriežas *senāk bijušais baložu likums* (*прежняя быль, голубиный закон*). *Baložu likums, baložu mīlestība* ne tikai ievada lēnprātīgo samierināšanās tēmu, bet lasītājs saņem arī norādi uz garīgo dzeju par *Baložu grāmatu* (*Голубиной книге*) – dievišķas cilmes sakrālo tekstu, kurā ietverts pasaules radīšanas likums. Baložu grāmatas tēls parādās arī citos Marinas Cvetajevas tā laika darbos. Piemēram, 1921. gadā viņa sāk rakstīt poēmu *Jegoruška*, kas netiek pabeigta. Pēc autorei iecerētā sižeta kulminācija ir brīdis, kad galvenais varonis – Jegorijs Drosmīgais (*Егорий Храбрый*) – izglābj Baložu grāmatu, kurā atrodas Krievijas liktenis. Iespējams, darbs pie šīs poēmas ietekmēja arī dzejoļa, kas tika rakstīts šajā laikā, tēlu sistēmu. Zīmīgi, ka atgriešanās pie „baložu likuma” autorei nozīmē arī atgriešanos pie tautas runas:

Дерзновенное слово: товарищи

Сменит прежняя быль: голубок (II, 11).<sup>168</sup>

Tāpēc vietniekvārdu un īpašības vārdu dialekta formu aktīvais lietojums acīmredzot saistīts vairāk ar autorei pasaules skatījuma, nevis stilistisko ievirzi. Tai pašā laikā teksts atspoguļo arī šī skatījuma eklektiskumu: opozīcija *Krievija – Rietumi* pēdējās rindās tiek aizstāta ar pretnostatījumu *Krievija – Austrumi*. Dzejoļa deklaratīvais raksturs izpaužas gan tajā ziņā, ka autorei vērtējums ir viennozīmīgs, gan arī publicistikas stila izteiksmes līdzekļu izmantojumā – retoriski izsaukumi, t.s. medicīniska rakstura metaforas, kas atspoguļo sabiedrības krīzi. Iespējams, ka autorei nebija pa prātam tieši dzejoļa acīmredzami deklaratīvais raksturs, tāpēc tas netika izstrādāts līdz galam, kaut arī izlaidums ir pavisam niecīgs.

Nepabeigtajā dzejolī *Ņemiet visu: neko man nevajag...* (*Возьмите всё: мне ничего не надо...*, 1920) dominē tiesas motīvs. Liriskā subjekta monologs vērsts uz vispārinātu adresātu, līdz ar to dzejoļa liriskais sižets sniedzas pāri mīlestības diskursa robežām. Pirmajā četrindē, kurā nav otrās rindas beigu, liriskais „es” identificē sevi ar precedentpersonāžu – Ievu, kas izdzīta no Ēdenes dārza:

Возьмите всё, мне ничего не надо.

И вывезите в.....

Как за решетку розового сада

Когда-то Бог — своей рукою — ту (I, 535).<sup>169</sup>

<sup>168</sup> Pārdošo vārdu: biedri

Aizstās bijušais stāsts: balodīt.

Otrā strofa sākas ar anaforisku atkārtojumu, kas akcentē atteikšanās motīvu. Tālāk tekstā atkal izlaisti daži vārdi, kam uzskaitījumu rindā līdz ar vārdu *burtnīca* (*тепранца*) bija jānosauca tie atribūti, kas svarīgi liriskajam subjektam. Metafora *kritiens no kalna* (*падения с горы*) aktualizē Marinas Cvetajevas poētiskajai pasaulei ļoti nozīmīgas opozīcijas *augša – apakša, debesis – zeme*. Minētais tēls tiek konkretizēts ceturtajā rindā: krīzes, ko pārdzīvo liriskais „es”, eksistenciālais raksturs tiek uzsvērts, transformējot vispārzināmu frazeoloģismu ar sarunvalodas stilistisko konotāciju - *kaulus nesalasīsi - dzīvi nesavākt* (*костей не соберёшь – жизни не собрать*). Trešā strofa piesātināta ar leksiku, kam ir negatīva emocionāli ekspresīvā nokrāsa - *žēl, apkaunojoši, kā akls kucēns, grāvis, nogrūdis* (*жаль, бесславно, слепым щенком, канава, толкнув*) un kura rada kontrastu ar pēdējā rindā izmantoto leksiku *cēla lieta, radiet* (*благое дело, сотворуме*). Iesaistot vienā strofā leksēmas ar dažādu stilistisko marķējumu, autore atklāj subjekta negatīvo attieksmi pret savu dzīvi, kas tiek vēl vairāk uzsvērts, iesaistot tradicionālo metaforu *dzīve – sapnis*.

Gan apgalvojums pirmās rindas sākumā, gan arī ironiskais tonis, kas jaušams ceturtajā četrīndē, ļauj uzskatīt, ka liriskā „es” monologā dominē nevis sevis nosodījums, bet gan polemika ar adresātu. Uz to netieši norāda arī darbības vārda formu aizstāšana ar otrās personas vietniekvārdu *Jūs*, tādējādi attiecinot dzejoļa saturu uz konkrētu, nevis vispārīgu adresātu. Kaut arī dzejolī izlaistas tikai atsevišķas leksēmas, tomēr saturiskais veselums ir zudis. Īpaši spilgti tas vērojams pēdējā strofā, jo pirmās rindas nepabeigtības dēļ varam to izlasīt divējādi – kā attiecinājumu uz lirisko subjektu vai uz lirisko adresātu.

Nepabeigtajā dzejolī *Uz visiem laikiem, uz visu mūžu* (*Без повороту и без возврата...* 1922. gada 28. marts) atklāta viena no M. Cvetajevas daiļrades centrālajām tēmām – šķiršanās tēma. Dzejoļa liriskā sižeta pamatā ir folklorā plaši sastopamais motīvs, kas saistīts ar jaunekļa izvadīšanu ceļā, kas parasti tiek traktēts kā mātes atvadas no dēla vai līgavas (sievas) atvadas no mīlotā. Analizējamajā tekstā šis motīvs piedāvāts kā māsas atvadas no brāļa. Citādi traktēta arī pati situācija, jo, metaforiski nosaucot to telpu, kurp dodas liriskais varonis, pazūd konkrētība. *Tumšās upes* tēls, kas parādās jau pirmajā strofā, ļauj to interpretēt kā nāves telpu:

Без повороту и без возврата,

Часом и веком.

<sup>169</sup> Nemiet visu, neko man nevajag.

Un aizvediet uz.....

Kā aiz rožu dārza režģa

Reiz Dievs - ar savu roku - to .

Это сестра провожает брата

В темную реку (II, 116).<sup>170</sup>

Šis telpas tēls tiek konkretizēts trešajā strofā, kur tumšā upe iegūst apzīmējumu bezvārda (upe), ko var uztvert arī kā nāves tabuizācijas līdzekli. Upes un kāpņu simboli (*плиты стеклянны*), kas parādās tekstā, aktualizē mitologēmu Lēte. Šīs četrriņdes trešajā rindā telpa, kurā jānokļūst liriskajam varonim, tiek saistīta ar semantiskās opozīcijas augša – apakša otro komponentu, kas atbilst mitoloģiskajam priekšstatam par to, ka pazeme ir nāves valstība. Leksēmām, kas raksturo nāves telpu, ir ne tikai nominatīvā nozīme, bet arī negatīva emocionāli ekspresīva nokrāsa. Varonis rīkojas pasīvi, kas tiek akcentēts, izmantojot autores okazionālismu *оскользнуться*, darināts pēc darbības vārdu *оговориться, ослушаться* parauga. Prefikss šajos vārdos norāda uz to, ka darbība ir nejauša, nepatvaļīga: Upes tēla negatīvā semantika pastiprināta nākamās rindas sākumā, kur parādās *zilās dziras (синего зелья)* tēls. Atšķirībā no citiem Marinas Cvetajevas darbiem, kuros zilā krāsa iezīmē asociatīvo saikni ar augšas pasauli, ar debesīm, ar debessbraukšanu<sup>171</sup>, šajā dzejolī tā saistīta ar apakšas telpu. Svelpeni un šņāceņi, kuru dzejolī ir ļoti daudz, arī izmantoti, lai akcentētu negatīvo emocionāli ekspresīvo nokrāsu. Darbības vārds *всвищет*, kas ir autores individuāls darinājums, izsaka nāves telpas, kas sagrābj varoni, aktivitāti.

Marina Cvetajeva iesaista tradicionālo folklorai raksturīgo nākotnes pareģošanas motīvu. Varonim nākotni pareģo trīs sirmgalvji, tomēr šī pareģojuma saturs nav īsti skaidrs, jo piektās strofas pēdējā rindā ir elidējums. Var tikai iedomāties, ka trešais pareģojums saistīts ar varoņa aiziešanu no mājām. Folkloras motīvu iesaistījums, nāves fenomena tradicionālais traktējums liecina, ka M. Cvetajevai šajā dzejolī nebija tik būtiski filozofiski apcerēt tādas pasaules uzskata kategorijas kā dzīve un nāve. Viņai svarīgāk šķita izteikt cilvēku attiecību emocionālo aspektu.

Teksts var palikt nepabeigts, ja leksiskās vienības izvēli nosaka leksiskais vai sintaktiskais saskaņojums, teksta ritmiskā vai sintaktiskā organizācija. 1916. gada 29. septembrī M. Cvetajeva raksta dzejolī *Tā, no mūžības šeit, uz zemes, līdz mūžībai ... (Так, от века здесь, на земле, до века....)*. Teksts nav pabeigts tāpēc, ka autore nav uzrakstījusi līdz galam otro strofu – tajā nav otrās rindas. Kā liecina konteksts, šajā izlaistajā rindā semantiski bija jāturpinās uzskaitījumiem, kas pieteikti pirmajā katrēnā, bet sintaktiski tai bija jābūt noformētai kā bezpersonas vienkopas teikumam. Kaut arī teksta izstrāde nav pabeigta, tas netraucē uztvert dzejoli kā veselumu. Šādas

---

<sup>170</sup> Uz visiem laikiem, uz mūžu,

Stundā un mūžībā.

Te māsa pavada brāli

Uz tumšo upi.

<sup>171</sup> Зубова Л. Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект. Ленинград, 1989. с.132.

izjūtas pamatā pirmām kārtām jau ir dzejoļa tēlainās uzbūves vienotība. Tā liriskais sižets tiek atklāts, dažādi reprezentējot metaforu *mīlestība – zādzība*, ar kuru tiek aktualizēts grēcīgas mīlestības tēls, kas šī perioda Marinas Cvetajevas dzejā ir invariants.

Nepabeigtajā tekstā *Vējš ir skaņš, vējš ir nabags ... (Ветер звонок, ветер нищ...)* trešās rindas sākumā izlaistajam vārdam vajadzēja paplašināt šo uzskaitījumu rindu. Arī piektajā rindā ir izlaists vārds, kura izvēli ierobežo sintaktiskā saskaņojuma nepieciešamība:

..., ребенок, рыцарь, хлыщ,  
Пастор с книгою святою  
Всяк ... красотою  
Над беспутной сиротою.  
Только ты, мой блудный брат,  
Ото рта отводишь яд! (I, 385).<sup>172</sup>

Kā redzam, dzejolī parādās liriskais varonis, kas ir teksta adresāts. Tā līdzība ar lirisko varoni akcentēta, izmantojot epitetus, kam raksturīga grēka semantika (*беспутная сирота, грешный брат*), tomēr viņu attiecības drīzāk atgādina spēli un tām nepiemīt erotisms, kas pasargā varoni no mīlas mokām. Kaut arī dzejolis nav pabeigts, tajā skaidri saskatāms *mīlestības un draudzības un mīlestības un kaisles* pretstatījums.

*Mīlestības – draudzības* motīvs dominē vēl vienā 1918. gadā tapušā nepabeigtā tekstā – dzejolī *Tad tu biji aizrāvis ar Kantu (Ты тогда дышал и бредил Кантом...)*. Arī tajā Marina Cvetajeva rada romantisku personāžu tēlus, kam raksturīgs maksimāls vispārinājums. Dzejolis rakstīts tajā pašā stilā kā iepriekš analizētais, atšķirības parādās sižeta līmenī – tas ir sižetiski bagātāks, par ko liecina tas, ka biežāk lietoti verbi, nevis nomeni.

Pirmajās rindās tiek raksturots liriskais varonis un liriskā varone, turklāt tiek uzsvērta to vienaldzība pret materiālo pasauli un romantiskais noskaņojums. Pirmajā četrīndē izlaista pēdējā rinda, kurā, spriežot pēc konteksta, bija paredzēts attīstīt cēlas nabadzības tēmu, kas ne vienreiz vien izskanējusi gan Marinas Cvetajevas tā laika darbos, gan arī viņas piezīmju grāmatiņās. Kaut arī tekstā ir ļoti daudz sadzīvisku reāliju (*горox/zirņi, чечевуца/lēcas, каминная дыра/katīna mute, помост для углей/platforma oglēm, тюфяк/matracis*),

---

<sup>172</sup> ..., bērns, bruņinieks, švīts,

Mācītājs ar svēto grāmatu

Katrs... skaistumu

Virs izlaidīgas bārenes.

Vien tu, mans pazudušais brāl,

No mutes indi pastum prom.

nabadzīgā mājokļa iekārtojums tiek acīmredzami poetizēts, jo varoņu iztēlē sadzīve maina savu vizuālo tēlu: ūdens vietā ir *karsts groks, raiba lenta* pārvēršas par *sarkanu salu*.

Raksturīgs arī tas, ka otrajā strofā parādās *dziedātājas* tēls, kura kļūst par ideālās pasaules vidutāju, kam ir patiesa vērtība. Cildenās *mīlestības – draudzības* motīvs, kas tiek akcentēts pēdējās divās rindās, tiek verbalizēts liriskā varoņa izteikumā. Arī šis teksts, tāpat kā dzejolis *Vējš skaņš, vējš nabags*, nav pabeigts: ceturtajā četrīndē izlaists viens vārds – spriežot pēc konteksta – epitets – un pirmajā un piektajā četrīndē nav pēdējās rindas.

Pirmās un piektās strofas nepabeigtība saistīta ar to, ka Cvetajevai bija jāievēro izvēlēta atskaņu sistēma: dzejolī atskaņas veidojas starp katras strofas trim pirmajām rindām, bet pēdējā paliek ārpus šīs atskaņu sistēmas. Vēl tekstā izlaista priekšpēdējā katrēna beidzamā rinda, kā arī trešās un ceturtais strofas pirmajā rindā izlaists pa vārdam. Pēc konteksta varam secināt, ka pirmajā gadījumā nav darbības vārda, kuram vajadzēja ietilpt salīdzinājuma konstrukcijā, bet otrajā – epiteta. Arī šis teksts, tāpat kā iepriekš analizētie dzejoļi, nepabeigts ir tikai formāli, jo tā sižeta virzība ir skaidra, personāžu raksturojums – pietiekams un autore stilistiskā ievirze – nepārprotama.

Dzejolī *Ienāksi - uz galda malas...* (*А взойдешь – на краешке стола...*, 1918.), nav pabeigta pirmās četrīndes pēdējā rinda. Šajā tekstā dominē nāves motīvs. Iespējams, vārdu savienojuma izvēle autorei radījusi grūtības tāpēc, ka šajā kontekstā nepieciešams izmantot noteiktu konstrukciju - lietvārds + īpašības vārds ar prefiksu *недо-*, kas, tāpat kā vārdu savienojums otrajā un trešajā rindā, akcentētu liriskā „es” atteikšanos no materiālās pasaules:

А взойдешь – на краешке стола –  
Недоеденный ломоть – я ела,  
И стакан неполный – я пила,  
..... - я глядела (I, 427).<sup>173</sup>

Teksta otrā strofa uzrakstīta pilnībā. Pēdējā rindā parādās *dziesmas* motīvs kā liriskā „es” neatņemams atribūts, ko tas patur pat pēc nāves. Līdz ar to šis nepabeigtais teksts, domājams, ataino Marinas Cvetajevas sevis kā dzejnieces apzināšanās procesu, kas notiek pēcrevolūcijas gados. Tieši šai laikā tapuši dzejoļi *Melnās debesīs vārdi uzšvīkāti...* (*В чёрное небо шуря глаза...*), *Dzejoļi aug kā zvaigznes un kā rozes...* (*Цветы растут как звезды и как розы...*), *Ik dzejolis ir mīlestības bērns...* (*Каждый стих дитя любви...*), *Ugunsrijējs - mans zirgs...*

---

<sup>173</sup> Ienāksi - uz galda malas -  
Neapēsts kumoss - es ēdu,  
Un glāze nepilna - es dzēru,  
..... - es skatījos.



(*Пожирающий огонь – мой конь*), *Ko citiem nevajag - nesiet man... (Что другим не нужно – несите мне...)*, kuros sāk dominēt dzejnieka aicinājuma tēma.

1920. gada uzrakstīts dzejolis *Balāde par blēdi (Баллада о проходимке)*. Šis teksts gan formas, gan satura ziņā ir stilizācija. Iespējams, tā tapšana bija saistīta ar M. Cvetajevas darbu pie luga. Teksta žanriskā piederība norādīta ne tikai tā nosaukumā, bet arī strofu izvēlē. M. Cvetajeva izmanto franču klasiskās viduslaiku balādes<sup>174</sup> kanonisko strofisko formu. Dzejolī ir trīs astoņrindu panti ar vienzilbīgajām atskaņām, kas sadalīti divās pusstrofās. Atskaņu sistēma ir vienāda un veidota, stingri ievērojot shēmu: *ABABBCBC*. Tekstā ir arī vēstījums - četru rindu strofa, kuras atskaņas ir *BCBC* un kurā saskaņā ar žanra likumībām jābūt tiešai uzrunai personai, kam veltīta balāde. Katra astoņrinde, kā arī vēstījums beidzas ar refrēnu „Ļaujiet man pārnakšņot” (*Пустите переночевать*), kas nemainīgi atkārtojas.

Dzejolis veidots kā liriskā personāža – meitenes, mazas blēdes – monologs. Teksta sižetiskais sākums ir vājš, tomēr iespējams saskatīt šādus tā attīstības posmus: blēdes bērnība (pirmā astoņrinde) – nevainības zaudēšana (otrā astoņrinde) – turpmākā dzīve, pilna mīlas piedzīvojumu. Balādes varone dēvē sevi par *traku skuķi*, viņas pārgalvība un tieksme pēc brīvības tiek akcentēta pirmās astoņrindes otrajā pusstrofā. Otrajā astoņrindē teksta stilizētais raksturs akcentēts ar perifrāzēm, ko poētiskajā tradīcijā izmanto, lai norādītu darbības (diena sliecās uz leju/ *день клонился долу*) vai notikuma (kaunu sievišķīgo pārvarēja/ *женский стыд переборола*) laiku un minētu viduslaiku kultūrai tipisku personāžu<sup>175</sup> (klaiņojošais mūziķis ar vijoli/ *бродячий музыкант с виолой*). Trešās astoņrindes pirmajā pusstrofā izvēsta metafora *mīlas māka* (наука любви).

Otrajā pusstrofā tiek gatavota pāreja uz noslēguma četrindi: balādes varone vairs nav mīlas spēles iniciatore, viņa tajā tiek iesaistīta pret savu gribu. Otrajā rindā parādās apmetņa motīvs, kam ir liela nozīme gan 1918. – 1920. g. lirikā, gan arī lugās<sup>176</sup>. Šajā tekstā apmetnim ir aizsargfunkcija - tas norobežo balādes varoni no mīlestības pasaules. Balādes noslēguma daļa (vēstījums) pārkāpj žanrisko kanonu, jo varone uzrunā nevis balādes adresātu, bet gan eņģeļus un Dievmāti, izsakot gatavību mirt, lai varētu pamest zemes pasauli un nokļūt debesu valstībā.

Zinātniece Jeļena Aizenšteina monogrāfijā *Marinas Cvetajevas sapņi* uzskata, ka balādes fināla daļa apstiprina to, ka Cvetajevai pašnāvības ideja šķita ļoti nozīmīga<sup>177</sup>. Mūsaprāt, teksta stilizētais raksturs neļauj identificēt autori un lirisko personāžu, kaut arī pēdējā rinda sasaucas ar

<sup>174</sup> Пронин В. Теория литературных жанров (atsauce 3. 02. 2007.). Pieejams: <http://www.gumer.info/bibliotek/Buks/Literat/Pronin/index.php>.

<sup>175</sup> Даркевич В. Пародийные музыканты в миниатюрах готических рукописей // Художественный язык средневековья. - Москва: Наука, 1982. - с. 5 – 23.

<sup>176</sup> Курилова Ю. Плащ как «вторая кожа» персонажей М. Цветаевой // Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой. XII Международная научно-тематическая конференция. - Москва, 2005. - с.335 – 339.

<sup>177</sup> Айзенштейн Е. Сны Марины Цветаевой. Санкт - Петербург: Летний сад, 2003.

vienu no ierakstiem M. Cvetajevas dienasgrāmatā. Ticamāks šķiet tas, ka M. Cvetajeva centās demonstrēt dzejas tehnikas prasmi, nevis izteikt savu dvēseles stāvokli. Tas, ka balāde nav izvērsta, netieši to apliecina. Kaut arī elidējums ir neliels, dzejniece darbu nepabeidz. Iespējams, dzejnieci vairs neinteresēja šis poētiskais eksperiments ar stingru strofisko formu.

Nepabeigtais dzejolis *No jauna viss: atkal ar biklu roku...* (*Все сызнова: опять рукою робкой...*), kas uzrakstīts 1920. gada augustā, pieder tiem tekstiem, kuros saglabājusies saturiskā pabeigtība un kompozicionālais veselums, kaut arī teksta ceturtāja četrindē nav otrās rindas un četras rindas nav pabeigtas. Liriskajam „es” dots tāds pats vārds kā autorei, kas liecina par M. Cvetajevas vēlmi panākt, ka robeža starp lirisko sižetu un pašas biogrāfijas faktiem kļūst visnotaļ relatīva. Notikumi (mīļotā nodevība), kas ir liriskā sižeta pamatā, dzejolī parādās tikai implicīti: liriskā „es” pārdzīvojumi arī netiek tieši atklāti. Šajā dzejolī Marina Cvetajeva atsakās no liriskā monologa formas un izvēlas citu teksta organizācijas principu, kas tiek ievērots visās divpadsmit strofās. Katras četrindes pirmajā un otrajā rindā izteikta prognoze par bijušā mīļotā un viņa jaunās izredzētās attiecību attīstību. To shēma ir šāda: zvēresti un komplimenti romāna sākumā (1. – 4. strofa) – neatlaidīga aplidošana (5. – 8. strofa) – tiek sasniegts mērķis (9 strofa) - zūd interese par neseno mīļoto (10. – 12. strofa).

Šajās teksta daļās liriskais subjekts netiek verbāli izteikts, dominē bezpersonas teikumi. Tomēr tā ironiskā attieksme skaidri manāma. Tā tiek pausta, izmantojot atbilstošus salīdzinājumus (*kā goda sardze pie cara statujām / как у царских статуи почётный караул ;aizmirstot par putniņu, gulēt kā bērnam rudzu laukā / забыв о птичке, спать, как дитя во ржи*), pejoratīvas nokrāsas derivātus ar sufiksu -к- (*стопки пански, птичка*), kā arī anaforisku atkārtojumu *no jauna atkal/ всё сызнова*, kas norāda, cik patiesībā viss notiekošais ir ikdienišķs.

Katras četrindes trešajā un ceturtajā rindā, kas veidotas kā parantēze, runas subjekts ir liriskais „es”, par ko liecina darbības vārda personu formu un personu un piederības vietniekvārdu izmantojums. Šajā teksta daļā atrodam vai nu tiešu uzrunu adresātam (3., 6., 10., 12. rinda), vai arī vispārinātu izteikumu par konkrētu situāciju (11. strofa). Tomēr galvenais katras strofas pēdējo divu rindu uzdevums ir konkretizēt liriskā „es” tēlu, salīdzinot viņu ar iedomājamo sāncensi. Salīdzināšanai tiek pakļautas šādas pazīmes: apkārtējā telpa un tās atribūti (*mana māja - atlasa kārba / мой дом – атласная коробка; zaldāta katliņš - Sevras porcelāns / солдатский котелок – севрский сервиз, siena maiss - atlasa alkovs / сеной мешок – альков атласный*), ārējais izskats (*Kazaņas zābaki / сапоги казанские, čigāņu rokas / руки цыганские – kungu mēriņš / стопки пански*), apģērbs (*katūns – zīds / ситец – шёлк*), runas maniere (daļi vārdi – čivināšana / *высокие слова – щебет*), uzvedības maniere (*es nemokos - atgrūšanas tērauds / я не томлю – оттолкнув стель*).

Tādējādi, vērsot tekstu plašumā, tiek aktualizētas semantiskās opozīcijas *vīrišķīgums – sievišķīgums, vienkāršība – izsmalcinātība, nopietnība – vieglprātība, dabiskums – demonstratīvums*. Dzejoļa kontekstā šo opozīciju pirmais komponents, ko liriskais „es” samēro, iegūst pozitīvu marķējumu, bet otrais – negatīvu. Rezultātā atzinība, kas ārēji tiek izrādīta bijušajam mīļotajam sakarā ar viņa izvēli (*обмен на славу, рукоплещу*), kļūst par izsmieklu. Slēptas ironijas vietā parādās atklāta ironija, tās izteikšanai tiek izmantots daudzveidīgāks līdzekļu klāsts. Ironisko tonalitāti autore atklāj, izmantojot salīdzinājumu un uzrunu, kas adresāta tēlu pazemina (*dūmus pūš kā turks / дымит, как турок; draudziņ dārgo / дружок, дорогой*), leksēmas un vārdformas ar sarunvalodas un vienkāršrunas stilistisko ekspresiju (*šis / оно, draudziņš / дружок, nekaiš / не вредно; pēc katūna / после сумцу, zvērīgs slinkums / зверская лень, zvērīgi žēl / зверски жаль*). Beigu rindās (*Tik vienu lūdzu: aiz ieraduma// - Marina - nesaki!! Но только умоляю: по привычке // — Марина — не скажи!*) autores ironija sasniedz kulmināciju: tas, ka adresāts var saukt savu jauno izredzēto liriskā „es” vārdā, vienkāršo krāpšanas faktu. Stingrā kompozīcijas shēma, ko izvēlējusies autore, diezgan būtiski ierobežoja leksisko līdzekļu izvēli, kas, iespējams, arī kļuva par teksta nepabeigtības iemeslu.

Marina Cvetajeva uzskatīja, ka vārdu lietošanas precizitāte, vārda semantiskā ietilpība, katra segmenta estētiskais nozīmīgums ir poētiskā teksta neatņemams komponents. Daudzi M. Cvetajevas teksti netika uzrakstīti līdz galam tāpēc, ka dzejniece strādāja pie katra vārda, cenšoties maksimāli atklāt liriskā „es” vai pamattēla stāvokli, panākt teksta stilistisko un tēlaino vienotību, izmantot oriģinālus izteiksmes līdzekļus. Visbiežāk ir izlaisti epiteti, salīdzinājumi, vārdi un rindas, kuru izvēli noteica leksiskais un sintaktiskais saskaņojums, strofas foma vai atskaņu sistēma, teksta stilistiskā ievirze vai avotteksts.

## 2.4. Neveiksmīga radošās stratēģijas izvēle

Bieži vien M. Cvetajeva, iesākusi darbu pie kāda darba, saprata, ka izvēlēta nepareiza teksta veidošanas stratēģija un atstāja tekstu nepabeigtu. Autore varēja izvērtēt gan teksta saturu, gan formālos aspektus.

Pētot nepabeigtos dzejoļus, izdevās atrast vienu tekstu, kas nav pabeigts tāpēc, ka **autore neveiksmīgi mēģinājusi iekļaut liriskā darbā naratīvo elementu**. Tas ir dzejolis *Ledus jau aizgājis, un dārzi jau zied...* (*Уж и лед сошел, и сады в цвету...*), pie kura Marina Cvetajeva strādāja 1917. gada martā. Dzejoļa sižets izriet no apokrifa *Dievmātes sārpu ceļš* (*Хождение Богородицы по мукам*), kas ar kristietiskās folkloras un daiļliteratūras starpniecību ienācis izglītotā lasītāja apziņā. Dievmātes tēls Cvetajevas agrīnajā lirikā sastopams diezgan bieži, tomēr tas būtiski atšķiras no kristietībā pieņemtā traktējuma, bet reizēm pat ir pretrunā ar to. Autores vēlme radīt darbu ar vēstījuma elementiem pieteikta jau pirmajā četrindē un izpaužas raksturīgā teksta ievadā un tā dialogizācijā:

Уж и лед сошел, и сады в цвету.

Богородица говорит сынку:

- Не сходить ли, сынок, сегодня мне

В преисподнюю? (I, 339)<sup>178</sup>.

Salīdzinot Marinas Cvetajevas dzejoļa sākumfragmentu ar pirmavotu un apokrifa sižeta poētiskajiem tulkojumiem, ko veikuši viņas laikabiedri (piemēram, atbilstīgus Mihaila Kuzmina cikla *Garīgie dzejoļi* (*Духовные стихи*) daiļdarbos, ir pamanāmas būtiskas atšķirības. Cvetajevas dzejolī nav Dievmātes lūgšanas epizodes Elijas kalnā, un, pats galvenais, saruna ar erceņģeli Miķelis aizstāta ar Dievmātes un Kristus sarunu..

Turklāt Cvetajevas tekstā aprakstītais notikums ir lokalizēts laikā, ko varētu skaidrot tādējādi, ka Kristus, saskaņā ar pirmavotu, uzklaustījies Dievmātes lūgšanas, dāvāja grēciniekiem iespēju atpūsties no mokām laikā no Lielās Ceturtdienas līdz Vasarsvētkiem. Drīzāk tomēr te izpaužas teksta stilistiskā orientācija uz tautas poēziju, kurā sakrālā pasaule tiek apjēgta pierastajās laicīgās pasaules kategorijās.

Orientācija uz tautas poēziju izpaužas arī tādējādi, ka aktīvi tiek izmantotas ar deminutīvpiedēkļiem darinātas leksēmas *dēliņš, sainītis/ mezgliņš, pleciņš* (*сынчок, узелочек, плечико*). Dievmātes tēls ir pietiekami detalizēti izstrādāts: uz to attiecināts epitets *balts*, kas tradicionāli simbolizē svētumu un tīrību. M. Cvetajeva, saglabādama pareizticīgajai Baznīcai

---

<sup>178</sup> Ledus jau aizgājis, un dārzi jau zied.

Dievmāte dēlēnam teic:

- Vai nenokāpt šodien man, dēls,  
Ellē?

raksturīgo Dievmātes traktējumu - grēcinieku aizstāve Kristus vaiga priekšā -, mēģina piešķirt citu saturu jēdzienam *grēks*, kas tiek akcentēts, otrajā četrīnīdē grafiski izceļot attiecīgo leksēmu.

Grūti prognozēt, kādām vēl transformācijām Marina Cvetajeva būtu pakļāvusi tradicionālo sižetu, jo teksta fabula nav pabeigta, tomēr iespējams, ka semantiskās opozīcijas *elle – paradīze, grēks – svētums* noteiktu tā saturisko struktūru. Dzejolis tā arī netika pabeigts, ko apliecina arī autore piezīme: „Nav pabeigts. Žēl.” (Turpat.) Šāds komentārs liecina, cik tekstā pieteiktā tēma autorei šķitusi svarīga sava pasaules skatījuma kontekstā. M. Cvetajeva atkal atgriezīsies pie grēka apcerēšanas savos vēlākajos darbos, par kuru dominējošo motīvu kļūs Pastarās tiesas tēma. Tie ir dzejoļi *Balts kā milti, kas tiek malti...* (*Бел, как мука, которую мелет...*, 1917. gada septembris) un *Atmetusi galvu un aizvērrusi acis...* (*Закинув голову и опустил глаза...*, 1918. gada marts). Abos tekstos Marina Cvetajeva atsakās no vēstījuma manieres un ievieš lirisko „es”, kas tiek identificēts ar autori.

**Teksta neatbilstība liriskā cikla kontekstam** arī varēja kļūt par vienu no teksta nepabeigtība siemesliem. Dzejolis *Un ja nu cirtas...* (*А что если кудри ...*), kas uzrakstīts 1916. gada 28. jūnijā, ir nepabeigts, kaut gan izlaidums tajā ir niecīgs. Iespējams, ņemot vērā teksta ritmisko veidojumu, izlaists viens vai divi vārdi. Dzejolis ietilpst dzejniecei Annai Ahmatovai veltītajā ciklā. Nepabeigtajā dzejolī, tāpat kā citos cikla dzejoļos, adresāta tēls tiek mitoloģizēts, pacelts visam pāri: Ahmatova tiek dēvēta par karalieni, kuru tiecas ieraudzīt liriskais „es”. Adresāta portreta iezīmes (*seja, kurā deguns ar kuprīti un mati kā spārni / лицо горбоносое и волосы как крылья*) atbilst aprakstam, kas atrodams cikla otrajā dzejolī.

Tomēr analizējamais teksts ir vienīgais šajā ciklā, kura sākumam ir skaidri izteikts vēstījuma raksturs. Liriskais sižets attīstās šādi: liriskais „es” nolemj doties ceļā, lai tiktos ar dzejnieci, notiek saruna ar nejaušu garāmgājēju, un, visbeidzot, pati tikšanās ar „carieni”.

Tādējādi, atšķirībā no citiem cikla dzejoļiem, kas veidoti kā lirisks monologs – adresāta cildinājums, minētā dzejoļa uzmanības centrā ir nevis adresāts, bet gan liriskais subjekts. Mainījies arī liriskā „es” raksturojums. Faktiski visos cikla dzejoļos tiek runāts par tā dzejnieka talantu, līdz ar to liriskais subjekts un adresāts šajā ziņā ir līdzīgi. Analizējamajā nepabeigtajā dzejolī, tieši otrādi, akcentēta Ahmatovas nepieejamība. Dzejoļa nobeiguma rindās sadzīviski atklāta tikšanās situācija, kas ir pretrunā ar cikla vispārējo ievirzi, kurai raksturīga adresāta sakralizācija. Iespējams, šīs atšķirības dēļ Marina Cvetajeva arī neiekļāva dzejoli cikla *Ahmatovai* publicējumos.

Nepabeigtais dzejolis *Tavi... vaibsti...* (*Твои ... черты...*, 1921. gada jūnijs) tika iekļauts ciklā *Šķiršanās* (*Разлука*), tāpēc, analizējot to, jāņem vērā kontekstuālie sakari, kas radušies žanriski sarežģītāka veidojuma ietvaros. Cikls veltīts Marinas Cvetajevas vīram Sergejam Efronam. Tomēr cikla saturs tikai pastarpināti saistīts ar autore biogrāfijas reālajiem faktiem.

Cikla pamattēls, kas minēts jau nosaukumā, ir viens no Marinas Cvetajevas poētiskās pasaules pamatkategorijām, bet cikla liriskais sižets ir viņas jaunrades metasīžeta variants, kura būtība ir zemes saišu saraušana, lai debesu pasaulē atkalapvienotos ar mīļoto un atrastu savu būtību. Ilgas pēc mīlotā (1. dzejolis) rada liriskajam „es” domu par labprātīgu aiziešanu no šīs dzīves kā iespēju atkal satikt savu mīļoto un būt kopā ar viņu (2. un 3. dzejolis). Trešā dzejoļa beigās parādās sacelšanās motīvs – liriskais varonis sacēlas pret noteikto kārtību, kas savukārt nosaka sižeta tālāku attīstību. Tiek izmantotas divas balsis, kas atspoguļo varones dvēseles cīņu: viena brīdina, ka jāsarģās no dievu dusmām (4., 7. dzejolis), otra izsaka gatavību mest tiem izaicinājumu, pat atsakoties no paša dārgākā – bērna (5., 6. dzejolis). Astotajā dzejolī, kas dzejnieces dzīves laikā publicētajos darbos noslēdza ciklu, iekšējais konflikts tiek atrisināts. Dzejolis sākas ar likteņa varas atzīšanu, tomēr nobeigumā tiek apstiprināta liriskā „es” aktivitāte un viņa uzvara pār augstākās varas iedibinātajiem zemes likumiem.

Analizējamais dzejolis šajā ciklā ir devītais. Tajā skaidrāk nekā citos dzejoļos jaušams biogrāfiskais zemteksts. Darbs veidots kā liriskās varones tieša uzruna adresātam, kura veidoļā jaušama portretiskā līdzība ar Sergeju Efronu. Bet viņa tēls jau pašā sākumā tiek mitoloģizēts. Liriskā „es” un adresāta vecuma un dzimšanas vietas precīzā norāde, kas it kā apstiprina to, ka tekstu iespējams lasīt biogrāfiskā kontekstā, ir tikai šķietama – Marina Cvetajeva patiesībā bija gadu vecāka par vīru. Šāda nobīde laika ziņā, kā arī sintaktiskais paralēlisms, kas izmantots, veidojot pirmo un ceturto četrindi kā saliktu sakārtotu teikumu, kurā ir pretstata saikļi, aktualizē opozīciju *īslaicīgs – mūžīgs*. Atšķirībā no adresāta, kura fiziskā nāve atbrīvo viņu no zemes likumu varas, liriskais „es” ir pakļauts laika negatīvajām pārmaiņām. Tomēr divās pēdējās rindās šis pretstatījums tiek neitralizēts, kas ir pretrunā (kā sākotnēji šķiet) ar dzejoļa jēgu:

Ровесник мой год в год, день в день,  
 Мне постепенно станешь сыном...  
 Нам вместе было тридцать шесть,  
 Прелестная мы были пара...  
 И — радугой — благая весть:  
 ..... — не буду старой! (II, 31).<sup>179</sup>

<sup>179</sup> Mans līdzaudzi tu gadu gadā, dienu dienā,

Pamazām kļūsi man dēls...

Mums kopā bija trīsdesmit seši,

Brīnišķs pāris bijām mēs...

Un - kā varavīksne - labā vēsts:

..... - veca nebūšu!

Teksta pēdējās rindas iespējams saprast tikai tad, ja skatām to visa liriskā cikla *Разлука* kontekstā. Tajās tiek piedāvāta vēl viena motivācija tam, kāpēc liriskais „es” apzināti izvēlas nāvi, kas tiek saprasta kā zemes laika ietvaru pārvarēšana, lai aizietu debesu mūžībā. Dzejoļa formālās nepabeigtības iemesls varētu būt tas, ka autore vēlējās atrast adresāta raksturošanai un liriskā subjekta psiholoģiskā noskaņojuma atainošanai piemērotāku izteiksmi.

M. Cvetajeva nolēma, ka dzejolī *Bija milzīgas acis...* (*Были огромные очи...*, 1937) hiperbolu neiederas. Dzejolis tika rakstīts, atsaucoties uz Sofjas Holidejas<sup>180</sup> nāvi. Trīskāršs anaforisks atkārtojums akcentē darbības vārdu *būt* pagātnes formā, kas sasaista šo tekstu ar epitāfijas žanru. Kompozicionāli dzejolim ir divas daļas, uz ko norādīts arī grafiski, izmantojot horizontālu līniju, kas dzejoļa konteksta iegūst žesta jēgu. Pirmā daļa, kurā ir sešas strofas, ir mēģinājums uzrakstīt aizgājējai pēcnāves slavinājumu, sīki uzskaitot arī visas viņas portreta iezīmes; otrajā daļā atklāta sava reakcija uz Sonečkas nāvi. Sonečkas ārējais izskats raksturots, izmantojot vairākus hiperbolizētus tēlus, kas veidoti kā predikatīvas metaforas:

Разве что Нила короче

Было две черных косы

<...>

Всё, что имелось длины

В косы ушло — до подножия,

В очи — двойной ширины

<...>

Были ей Богом положены

Брови в четыре версты:

Брови — зачесывать за уши (II, 344).<sup>181</sup>

<sup>180</sup> Sofija Holideja (1894 – 1934) – Maskavas Dailes teātra Otrās studijas aktrise, ar kuru Marinai Cvetajevai 1918. – 1919. gadā bija ļoti draudzīgas attiecības. Viņai tika rakstītas lomas lugās *Fortūna*, *Piedzīvojums*, *Akmens eņģelis*, *Fēnikss*, viņai veltīts dzejoļu cikls *Dzejoļi Sonečkai* (*Стихи к Сонечке*, 1919). Par Sofijas Holidejas nāvi 1934. gadā Marina Cvetajeva uzināja ar triju gadu novēlošanos un 1937. gada vasarā uzrakstīja plašu prozas darbu *Stāsts par Sonečku* (*Повесть о Сонечке*).

<sup>181</sup> Varbūt tikai par Nīlu īsākas

Bija divas melnas bizes

<..>

Viss, kam bija garums

Aizgāja bizēs - līdz pat pakājei,

Acīs - dubultplatumā

<...>

Dievs bija tai dāvājis

Uzacis kā četras verstis,

Uzacis, ko aiz ausīm aizsukāt.

Minētā fragmenta pēdējās rindas ietilpst ceturtajā strofā, kurā nav trešās un ceturtās rindas. Tāpēc to, ka autore, sākot rakstīt piekto strofu, atsakās no iepriekšējās rakstības manieres, var interpretēt kā autores neapmierinātības tiešu izpausmi sakarā par izvēlēto teksta uzbūves veidu:

Страшно от стольких громад!

Нет, воспоем нашу девочку

На уменьшительный лад (II, 344).<sup>182</sup>

Sestajā strofā sākotnējie hiperbolizētie tēli aizstāti ar lietvārdiem deminutīva formā *matiņš, rubļuks, lūpiņas, zobīņi* (*волосочек, рублик, зубки, зубки*). Tomēr iesāktais darbs atkal tiek pārtraukts. Otrās daļas pirmajās rindās, kas izceltas arī grafiski, fiksētas pārmaiņas izteiksmē – notiek pāreja no aprakstošās pieejas uz emocionālo un dziļi personisko skatījumu (*моя Сонечка / mana Soņečka*). Rindas sākumā, kas ir arī ritmiski akcentēts, parādās vārds *жить / šausmas*, kam ir spilgta emocionāli ekspresīvā nokrāsa. Otrajā rindā izmantota spontānas runas imitācija, lai radītu pēkšņuma efektu – liriskais subjekts negaidīti uzzina par Soņečkas nāvi.

Līnija, kas sadala tekstu divās daļās, kā arī domuzīmes un izsaukmes teikumi ir maksimālas emocionālās spriedzes zīmes. Liriskā „es” tiekšanās apjēgt to, ka Soņečkas vairs nav šajā pasaulē, nonāk konfliktā ar vēlmi radīt viņas portretu, aprakstot ārējo izskatu. Tas kļūst ne tikai par iemeslu, kāpēc netiek pabeigts šis portrets, bet arī nosaka to, ka darbs pie minētā teksta vispār tiek pārtraukts.

Nepabeigtības iemesls var būt arī **fināla neatbilstība autores iecerei**. M. Cvetajevai rodas šaubas par to, vai uzrakstītais teksts izsaka viņas ieceri. Lugas *Māceklis* teksts ir nozaudēts; saglabājušies vienīgi deviņi dzejoļi, kas veidoti kā dziesmiņas, ko dzied galvenie varoņi. Marina Cvetajeva sāka darbu pie šīs lugas 1920. gada maijā, par ko liecina šāds ieraksts: „Vakar sāku rakstīt lugu „Māceklis” - par NN un sevi, ļoti priecājos, kad rakstīju, bet NN vietā ir kaut kas dzīvs un maigs, un ne tik sarežģīts”<sup>183</sup>. Viņa ļoti tieši norāda uz to, ka darba biogrāfisko zemtekstu veido dzejnieces un Nikolaja Višeslavceva attiecību vēsture. Uzrakstījusi, ka luga pabeigta (turpat, 177), Marina Cvetajeva atkal atgriežas pie tās un apcer darba finālu, uzraksta vienu no lugas pirmajam cēlienam domātajām dziesmām. (turpat, 192 – 193). Viņa izmanto arī rindas no lugas „Māceklis” pārdomās par sievietes dabas būtību. (turpat, 200). Tā kā mūsu rīcībā nav pilna lugas teksta, grūti spriest par to, vai tā bija pabeigta, bet, pamatojoties uz ierakstiem dienasgrāmatā, varam pieļaut, ka darbs tuvojās beigām.

---

<sup>182</sup> Baisi metas no šīm milzenēm!

Nē, sleivināsim mūsu meiteni

Памазинāmā stilā.

<sup>183</sup> Цветаева М. Неизданное. Записные книжки. Том 2. Москва: Эллис Лак, 2001. с. 133.



Marina Cvetajeva uzskatīja, ka darba *Mācekļis* žanrs ir *capriccio*<sup>184</sup>, respektīvi, tas ir darbs brīvā formā, kurā sižeta saiknes ir vājas. Acīmredzot saglabājušies fragmenti ar lugas saturu saistīti tikai asociatīvi, tāpēc, izmantojot tos, grūti rekonstruēt tās sākotnējo ieceri. Daudz vairāk rekonstrukcijai nepieciešamo faktu atrodams tajā laikā tapušajās piezīmju grāmatiņās, jo, kā jau norādīts, Cvetajeva ar nodomu akcentēja lugas un savas biogrāfijas faktu kopsakarības.

To, ka lugas galvenais personāžs būs māceklis, autore liek manīt jau vēstulē, kas 1920. gada 4. maijā rakstīta Nikolajam Višeslavcevam: „Jūs varētu, ne reizi nenogļāstījis manus matus<...> un reizi – ar visu Jūsu mīļās rokas maigumu – nogļāstot manu dvēseli – padarīt mani: nu, par ko vien vēlaties (jo Jūs vienmēr gribat tikai to labāko!) – par varoni, mācekli, lieluma dzejnieci, likt man vispār nerakstīt dzejoļus – – likt uzkopt visu māju kā rotaļlietu, iegādāties teleskopu, noņemt visus savus gredzenus, mācīties angļu valodu. <...> Vai zināt, kas es Jums vēlētos būt? - Ziņnesis! Sargs! – Ar vienu vārdu sakot – man derētu zēnu lomas!” (turpat, 120).

Par lugas galvenajiem varoņiem vajadzēja kļūt Skolotājam un Māceklim, kurš viņam kalpo – pašas Marinas Cvetajevas *alter ego*. Skolotāja vienaldzībai tiek pretstatīta Mācekļa bezgalīgā uzticība. Tomēr Māceklis, arī izpildot visas Skolotāja prasības, nespēj upurēt to, kas ir viņa dvēseles būtība.

Tieši vēlēšanās atrast atbilstošu simbolisko atribūtu sekmēja to, ka Marina Cvetajeva turpināja darbu pie lugas, ko pati uzskatīja jau par pabeigtu: „Zēns visu atdod savam pieaugušajam draugam: gan dziedātāja talantu, gan bezmiega spējas, ir gatavs uzrakt viņa dārzu un rokas skūpstīt netaisās. Un nu – nezinu – kāpēc viņš dodas prom (vai arī - viņam jāiet prom?) – ko viņš nespēj atdot: suni (savu uzticību!) vai „talimana zīmi” uz pirksta (Savas iegribas. – Dievinu šo vārdu!). Gan viens, gan otrs – es, tāpat kā - es, atšķirība tikai tā, ka atdošu, bet atdevusi – aiziešu”.(turpat,, 177).

Sižeta shēma, ko minējusi Cvetajeva, sasaucas ar ierakstiem dienasgrāmatās, kas atklāj M. Cvetajevas un N. Višeslavceva attiecību attīstību<sup>185</sup>. Tomēr, kaut arī vērojama tekstuālā līdzība, starp šiem ierakstiem un personāža attiecību interpretāciju lugā arī būtiskas atšķirības. Mācekļa

<sup>184</sup> Kapričo [it. capriccio ‘kaprīze’ ]- virtuozs brīvas formas instrumentālais skaņdarbs ar negaidītām noskaņu maiņām (atsauce 3. 02. 2007.). Pieejams: <http://www.krugosvet.ru/articles/18/1001856/1001856a1.htm>.

<sup>185</sup> 1) Un nu **Jūs, mīlais NN**, mistiķis un – par spīti visam – būtne, kam noteikti piemīt dvēseles talants, (es teiktu – gara!) – **tik vienkārši izlemjat: nakts – tā miegam. Un neko nejūtat tumsā.** <...> Naktī – es jūtu – no manis vienkārši plūst stari. Цветаева М. Неизданное. Записные книжки. Том 2., Москва: Эллис Лак, 2001. с. 139 .

2) Jums visiem ir: darbs – **dārzs** – izstādes- rakstnieku savienība – jūs dzīvojat arī *ārpus* savas dvēseles, bet man viss šis te: darbs – **dārzs** – izstādes- rakstnieku savienības – atkal tomēr es pati, mana dvēsele, mana mīlestība, mana atstumtība, mana uzvaidīšana, manas šausmīgās sāpes visa kā dēļ! <...> **Un tā nav mana vaina, jo no visa tā iznāk dzejolis!** (turpat, 136)

3) NN! Sākāt tomēr – Jūs! (Dārgais draugs, es nevainoju Jūs!) – Jūs pirmais teicāt: - „**Ja es patiešām būtu vecs skolotājs, bet Jūs – mans jaunais skolnieks, es tagad uzliktu rokas Jums uz galvas – dotu Jums savu svētību – un ietu.**” – **Kā gan lai pēc tādiem vārdiem nenoliec galvu – nenoskūpstā svētījošās rokas?** (turpat, 139).

4) Ar vienu vārdu sakot, daba man nozīmē mājīgumu. <...> **Vai dārzs – tas nav mājīgums? Nē, dārzs ir – sadzīve,** it īpaši, ja to vajag savām rokām uzrakt un apsēt. (turpat,159).

attieksmē pret Skolotāju vērojama zināma līdzība ar dievības pielūgsmi, kas izpaužas tādējādi, ka viņš ir gatavs atteikties no savas pasaules vērtībām (dziedātāja talants, spēja iztikt bez miega) un pieņemt Skolotāja pasaules vērtības (piekrīt rakt dārzu). Dienasgrāmatas ieraksti ataino visu autorei sarežģīto pārdzīvojumu gammu: sajūsmu nomaina izmisums, humoristiska rakstura piezīmes – diezgan asa polemika.

Citāds ir arī dzīvesstāsta un lugas fināls: lugā Māceklis ierosina pārtraukt šīs attiecības, jo viņš tomēr nespēj nodot sevi un atteikties no brīvības. Dziesmiņās *Kad bangas pret krastu triecas...* (*В час прибоя...*), *Teikt – esmu uzticīga es...* (*Сказать: верна...*), *Un ko tad gunskurs dzisušais tur...* (*И что тому костёр остылый...*), kuras, pēc Cvetajevas ieceres, jādzied Māceklim, akcentēta atteikšanās no mīlestības, kas tiek dēvēta par „ļau no mīlestību”, „nebrīvi”, „pamāti”. Līdz ar to savas biogrāfijas notikumi tiek mitoloģizēti, iepludināti Cvetajevas daiļrades metasizētā par atteikšanos no zemes mīlestības, lai paliktu uzticīga savam augtākajam aicinājumam, savai garīgajai būtībai.

Pēdējā Marinas Cvetajevas nepabeigtā poēma ir *Autobuss*. Pie tās rakstīšanas Marina Cvetajeva ķērās trīs reizes. 1934. gada aprīlī tika uzrakstīts poēmas pirmās daļas melnraksts. 1935. gada decembrī dzejniece atkal atgriežas pie šī darba sākumfragmenta, un visbeidzot - 1936. gada maijā – jūnijā tika uzrakstīts poēmas pēdējais variants. Turklāt pirmā daļa atkal tiek pamatīgi rediģēta. 1938. gadā Marina Cvetajeva pārraksta poēmu tīrrakstā. Izmantojot šo rokrakstu un dažas strofas atjaunojot pēc 1936. gada melnrakstu burtnīcu materiāla, dzejnieces meita Ariadne Efrona sagatavoja poēmas *Autobuss* tekstu, kas tika publicēts Marinas Cvetajevas *Darbu izlasē*, kas 1965. gadā iznāca sērijā *Dzejnieka bibliotēka*. Poēmai pievienotajos komentāros akcentēts tas, ka tīrrakstā, ar ko strādāja Ariadne Efrona, bija tikai fragmenti, kuriem viņa piešķīrusi pabeigtības veidolu, un ka pilnu tekstu iespējams atjaunot vienīgi tad, kad 2000. gadā tiks atvērta dzejnieces arhīvs<sup>186</sup>. Tik tiešām, pārrakstot poēmu tīrrakstā, Marina Cvetajeva izsaka domu, ka taisās vēl turpināt pie tās darbu. Tomēr, kad tika atvērta dzejnieces arhīvs, neizdevās atrast fragmentus, kas papildinātu poēmas tekstu, tāpēc šis darbs tiek uzskatīts par nepabeigtu.

Iespējams, šis apstākļi savukārt noteica pētnieku lielo interesi par to, kāds biogrāfisks zemteksts un intertekstuālie sakari varētu būt saistīti ar šo darbu<sup>187</sup>. Turpretī poēmas *Autobuss*

---

<sup>186</sup> Эфрон А. Саакянц А. Примечания // Цветаева М. Избранные произведения. Москва – Ленинград.: Советский писатель, 1965. с. 776, с. 778.

<sup>187</sup> Айзенштейн Е. Сны Марины Цветаевой. Санкт-Петербург: Летний сад, 2003. с. 306 – 318; Вилар Н. Поэма М. Цветаевой «Автобус» // *Studia slavica*. - Budapest, 1975 - Т. XXI. - Fasc. 3-4. - с. 405 – 413; Гаспаров М. «Гастрономический» пейзаж в поэме Марины Цветаевой // *Русская речь*. - 1990, - № 4, - с. 20 – 26; Ельницкая С. О некоторых особенностях цветаевского анти-гастрономизма и неприятия «строительства жизни» в её лирике 1930-х годов // Ельницкая С. Статьи о Марине Цветаевой. - Москва: Дом – музей Марины Цветаевой, 2004. - с. 174 – 256; Кацис Л. Анализ поэмы «Автобус», или ещё раз о Цветаевой, Пастернаке и Рильке // *Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой*. XII Международная

mākslinieciskajai analīzei un nepabeigtības cēloņu izzināšanai pievērsta daudz mazāka vērība. Plašu rezonansi ir guvis uzskats, ka poēma *Autobuss* atspoguļo tās pārmaiņas, kuras trīsdesmito gadu sākumā notika Borisa Pasternaka un Marinas Cvetajevas attiecībās, kad sajūsmas pilnās garīgās un radošās radniecības izjūtas vietā nāk vilšanās Pasternakā ne tikai kā cilvēkā, bet arī kā dzejniekā<sup>188</sup>.

Šī zemteksta meklējumi ietekmēja ne tikai atsevišķu tēlu, bet arī visas poēmas interpretāciju. Šādas pieejas piekritēji uzskata, ka liriskās varones *ceļabiedra* tēla prototips ir Boriss Pasternaks; dabas sajūsmas pilnais apraksts tiek traktēts vai nu kā tāds, kas simbolizē Marinas Cvetajevas pievēršanos mākslai, iepazīstot viņa agrīno liriku<sup>189</sup>, vai arī kā „Pasternaka portrets, kas tiek rādīts uz dabas fona”. Šīs poēmas analīzē alūziju meklējumi, kas norādītu uz Marinas Cvetajevas attiecībām ar viņas laikabiedriem, bieži vien aizstāj teksta analīzi, kura jēga nav tikai personīga rakstura aspekti. Poēmā tiek īstenots Marinas Cvetajevas poēzijas metasižets, kura būtība ir totāls liriskā „es” konflikts ar reālo īstenību, no kura nav iespējams izvairīties.

Kompozicionāli poēmas teksts ir sadalīts vairākās daļās. Ekspozīcijā iezīmēta sižeta situācija, kas veido darba notikumu pamatu – liriskās varones un viņas ceļabiedra, kura tēls tikai ieskicēts, brauciens. Kaut arī autore cenšas panākt, lai ainava būtu ieraugāma un ietilpīga, un precīzi atspoguļot liriskās varones izjūtas, tomēr jau ievadā uzsvērts, ka minētais notikums metaforiski atspoguļo pārmaiņas, kas notikušas varones dvēseles stāvoklī, turklāt viņa pārvietojas ne tikai telpā, bet arī laikā. *Autobuss* galvenajai varonei kļūst par to posmu, kas veido saikni starp pagātņi un tagadni.

Šī tēla nozīmīgums tiek uzsvērts jau poēmas nosaukumā; turklāt autore bija iecerējusi, ka minētajam tēlam atkal jāparādās teksta finālā: „Gremja, tuvojas autobuss”<sup>190</sup>. Tā kā poēma netika pabeigta, šī tēla traktējums nav pietiekami skaidrs, kas savukārt ir iemesls tam, ka pētnieku interpretācijas par šo darbu mēdz būt pilnīgi pretējas. No vienas puses, autobuss tiek skatīts kā „dzejnieka dziedošās dvēseles iemiesojums”<sup>191</sup>; no otras puses, minētais tēls tiek skaidrots kā „dzīvības personifikācija tajā pasaulē, kura ir „atteikusies no dabiskām jūtām un izpausmēm”<sup>192</sup>. Mūsaprāt, viennozīmīgs poēmas centrālā tēla traktējums nav iespējams, jo tas ir ambivalents. Tas tiek manifestēts, izmantojot salīdzinājumus, kas raisa gan negatīvas (pirmās deviņpadsmit rindas), gan pozitīvas asociācijas (ievada beigu fragments).

---

научно-тематическая конференция (9 – 11 октября 2004). Сборник докладов. - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2004. - с. 205 – 217; Ронен О. Часы ученичества Марины Цветаевой // Новое литературное обозрение. - 1992, - № 1. - с. 177 – 190.

<sup>188</sup> Minētajā Svetlanas Jeļnickas darbā sīki analizēti iemesli, kāpēc notika pārmaiņas abu dzejnieku attiecībās.

<sup>189</sup> Айзенштейн Е. Сны Марины Цветаевой. Санкт-Петербург: Летний сад, 2003. с. 308.

<sup>190</sup> Цветаева М. И. Избранные произведения. Москва – Ленинград: Советский писатель, 1965. с. 778

<sup>191</sup> Айзенштейн Е. Сны Марины Цветаевой. Санкт-Петербург: Летний сад, 2003. с. 307 – 308.

<sup>192</sup> Вилар П. Вилар Н. Поэма М. Цветаевой «Автобус». // Studia slavica. - Budapest, 1975 - Т. XXI. - Fasc. 3-4. с. 204.

Šī tēla traktējums atspoguļo varones psihisko stāvokli, ko radījusi „ticība, kas nav mēra izjūtas atšķaidīta”, „dvēseles dullums”, tāpēc varonei autobuss pirmām kārtām ir posms, kas saista pilsētu un ārpuspilsētu, tagadni un pagātni. Tā kustības nevaldāmais ātrums liek ļaudīm atbrīvoties no ķermeņa sloga, atgriež viņus savā būtībā – „dvēseles bērībā”: Poēmas nākamā daļa, kas grafiski izcelta, izmantojot daudzpunkti rindas sākumā, ir īpašas telpas, kurā nonāk liriskā varone, apraksts. Šīs telpas tēls, kas tiek konkretizēts, iesaistot reljefa apzīmējumus, tiek radīts, raksturojumam izmantojot krāsu:

Tomēr nākamajā četrindē radītais tēls tiek dematerializēts, jo tam tiek piedēvētas šādas pazīmes: korelativitāte ar jaunību un nereālitate, pretstatījums ikdienas dzīvei. Nākamajās sešās strofās *zaļums*, kas simbolizē varones garīgo atdzimšanu, kļūst par šīs telpas galveno atribūtu, kura, izmantojot precendvārdus *Nebukadnecars* un *Žans Žaks Ruso*, tiek skatīta kā civilizācijai pretstatīta dabas telpa. Liriskās varones pārvēršanās tiek traktēta kā atskārsme un nozīmē vērtīborientieru maiņu. Viņa tiek identificēta ar ziedošu ķirsi un ābeli, turklāt tiek radīta paralēle *sirmā ābele* – varones *sirmā galva*, kas ir autobiogrāfiska, jo agrīns sirmums ir viena no Marinas Cvetajevas ārējā izskata raksturīgām iezīmēm. Kā jau norādīts, Marinas Cvetajevas poētiskajā pasaulē sirmi mati ir nevis vecuma, bet gan brieduma, garīguma, piederības augstākajai pasaulei zīme. Tomēr, kā jau iepriekš sacīts, liriskās varones virzība telpā nozīmē pārvietošanos laikā, tāpēc pārmaiņas, kas notiek varones dvēselē, ir pamanāmas arī viņas ārējā izskatā.

Tieši otrādi – pavadonim šī telpa ir un paliek sveša: viņš iepazīst šo svešo pasauli tikai liriskās varones ietekmē. Ja poēmas sākumā tiek akcentēta liriskās varones pasivitāte (*Ceļabiedra siksnai // Biedriski es pieķeros / Я в спутнический ремень // Товарищески вцепилась*), tad vēlāk viņu redzam kā aktīvā pirmsākuma iemiesotāju. Šī aktivitāte izpaužas ne tikai jaunās telpas apgūvē, bet arī radošajā iztēlē, ko viņa izmanto, lai radītu apgarotu ceļabiedra tēlu. Tēla, kas rodas liriskās varones iztēlē, iluzorums tiek akcentēts, aktualizējot semantiskās opozīcijas „ārējais – iekšējais”, „materiālais – garīgais”:

Poēmas sižeta tālāka attīstība virzīta uz to, lai noskaidrotu varoņu pasaules skatījuma atšķirības, tāpēc nākamo epizožu uzdevums ir nevis atspoguļot personāža pārvietošanos telpā, bet gan radīt viņu pakāpeniskas atsvešināšanās izjūtu. To apliecina arī simbolisko tēlu – *vārtu* un *akas* – parādīšanās. Pirmais tēls izmantots, motivējot liriskās varones monologu par laimes būtību. Ceļabiedra runa ir reducēta līdz vienai atbildes replikai, kas akcentē viņa domāšanas viendimensijas raksturu. Liriskās varones monologam atvēlētas trīs strofas un katrā no tām mēģināts citādi apjēgt konceptu *laime*, kas tiek akcentēts ar četrkārtēju anaforisku atkārtojumu.

Personāža runas partijas ir pretnostatītas arī intonācijas ziņā: ceļabiedra replika veidota apgalvojuma formā, savukārt liriskās varones monologā dominē jautājuma teikumi. Liriskajai varonei laime saistīta ar tādiem jēdzieniem kā netveramība, nenoteiktība, dabiskums,

vienkāršība; liriskajam varonim, kurš tiek saistīts ar materiālo pasauli, priekšmetu taustāmību, laimes jēdziens vispār neeksistē. Viņa atbilde ir ironiska, tās saturs izriet no mājīgiem priekšstatiem par varonei raksturīgo laimes uztveri.

Rinda, ar kuru sākas nākamā strofa, ir ceļabiedra replika, kuras nošķiršanā nav izmantotas pieturas zīmes. Viņš tikai fiksē, nevis dziļāk apjēdz redzēto. „Akas grodi”, ko ierauga liriskais varonis, liriskajai varonei kļūst par ūdens plūsmas tilpni, kas asociējas ar dzīves plūsmu un ar poētiskās jaunrades stihiju. Jaunrades motīva aktualizācijai tiek izmantota liriskās varones pašindefīkācija ar ūdens straumi, kam raksturīga bezgalība, intensivitāte, neorganizētība.

Noslēguma fragmentā poēmas varones un viņas ceļabiedra uzskatu sadursme sasniedz kulmināciju. Viņu atšķirīgā vērtīborientācija izpaužas tādējādi, ka viena un tā paša objekta – ziedoša koka - nosaukšanai tiek izmantoti dažādi nominācijas paņēmieni:

И какое-то дерево облаком целым --  
-- Сновиденный, на нас устремленный обвал...  
"Как цветная капуста под соусом белым!" --  
Улыбнувшись приятно, мой спутник сказал (III,756)<sup>193</sup>.

Liriskās varones atbildes monologs, kas izskan poēmas pēdējās piecās strofās, ne tikai vērsts pret ceļabiedra pozīciju, bet arī atspoguļo to, ka netiek pieņemta utilitāra pieceja dzīvei, kas iemiesota *gastronoma* tēlā. Varbūt tas, ka ar šo fragmentu beidzas poēmas teksta variants, ietekmēja pētnieku vērtējumu – poēmas sižets tiek skatīts kā antigastronomisma ilustrācija, bet personāži – kā divu pretēju pozīciju personificēts iemiesojums: nesamākslots, apgarots un apgarojošs priekšstats par pasauli tiek pretstatīts racionālai, estēta, „gastronomiskai” attieksmei pret dzīvi. Tomēr šajā fragmentā ir dažas norādes uz to, ka autorei tikpat svarīgi bija arī parādīt varoņu attiecību dinamiku un liriskās varones vilšanos kā mīlas drāmu. Sevišķi skaidri šāda lasījuma iespēja manāma analizējamā fragmenta noslēguma rindās:

Papildus apliecinājums tam, ka minēto darbu varam izlasīt mīlas diskursa ietvaros, ir ieraksts, kas tapis, kad Marina Cvetajeva plānoja turpināt darbu pie poēmas: „Kafejnīca, iespējams, zem ķirša, viņu deja.” Starp liriskajiem varoņiem valdošo attiecību disharmonija tiek akcentēta ar apdullinošas mehāniskās mūzikas skaņām, kas pavada viņu deju.

Tā kā nav sīka plāna, kā tālāk īstenot iecerī, un lakonisku autores pierakstu, tad nav iespējams precīzi noteikt, kāpēc epizodes, kurām bija jānodrošina darba iekšējās pabeigtības iespaids, nav līdz galam izstrādātas. Pētījumos, kas veltīti poēmai *Autobuss*, tās nepabeigtība tiek

---

<sup>193</sup> Un kāds koks kā vesels mākonis --  
-- Sapņu, mums mērķētais nogruvums...  
„Kā puķu kāposti baltajā mērcē!” -  
Tīkami smaidot, mans ceļabiedrs teica.

saistīta ar apstākļiem, kuri veido darba biogrāfisko zemtekstu. Starp citiem iemesliem tiek minēts arī tas, ka autore apzinājās, cik netaisni ir Borisam Pasternakam adresētie apvainojumi<sup>194</sup>, kā arī to, cik grūti būs pabeigt „triumvirāta „Rilke – Cvetajeva – Pasternaks” poētisko dialogu pēc Rilkes nāves, ņemot vērā abu dzejnieku personīgo un epistolāro attiecību dinamiku, kas bija pietiekami ilgstošas”<sup>195</sup>. Pieļaujot šāda skaidrojuma iespējamību, jāatzīmē, ka darbs pie poēmas varēja tikt pārtraukts arī radošu iemeslu dēļ. To epizožu saturs, kas bija jau agrāk uzrakstītas un iecerētas 1938. gadā, ļāva saprast, ka poēmas uzdevums ir attēlot mīlētāju konfliktu. Bet Marinai Cvetajevai nozīmīgāka šķita dzejnieka traģiskās vientulības problēma, kas atspoguļoja dzejnieces pasaules izjūtu 30. gadu otrajā pusē.

Ieceri realizēt neizdodas tādēļ, ka **neveiksmīgi izvēlēta tēla atklāsmes stratēģija**. Luga *Vecmāmiņa* pieder pie tiem M. Cvetajevas nepabeigtajiem dramatiskajiem darbiem, ka nav saglabājušies. Kaut arī pirmie ieraksti, kas attiecas tieši uz šo darbu, tapuši 1919. gada oktobrī, iespējams, iecere radusies jau agrāk, strādājot pie dzejoļu cikla ar tādu pašu nosaukumu, kas tika uzrakstīts 1919. gada jūlijā.

Kad radās jaunā darba iecere, Marinai Cvetajevai bija grūti noteikt tā žanru: „Man vajag – vajag – vajag – liktenīga kārtā - tas zvaigznēs ir ierakstīts – uzrakstīt romānu – vai lugu – „Vecmāmiņa”, kurā es bez liekas kautrības varētu palaist brīvībā visas savas zināšanas par dzīvi (ar lielo burtu)”<sup>196</sup>. Nākamajā ierakstā Cvetajeva jau vispār atsakās no tradicionālajiem žanru nosaukumiem un dēvē iecerēto darbu par „lielo grāmatu”: „Bet tagad man jāraksta liela grāmata – par veceni – par bargu, brīnišķīgu veceni, par tādu, kāda pasaulē vēl nav redzēta, - par filozofi un raganu – par sevi!!!” (turpat, 441). Kā redzam, Cvetajevai bija svarīgi uzsvērt to, ka viņa sāk rakstīt plašu darbu, nevis dzejoli un pat ne lirisku ciklu. Tomēr tā drīzāk ir tikai ārēja atšķirība, jo autori pirmām kārtām interesē sava iekšējā pasaule, nevis sižeta izstrāde, kas sākotnējos ierakstos vispār netiek minēts. Ne jau velti pēc mēneša vecās raganas tēls atkal tiek iestrādāts liriskā tekstā – dzejolī *Kaut ātrāk varētu tikt ar tevi galā....* Tomēr maza apjoma darbā nav iespējams atklāt iecerētā tēla sarežģīto dabu, tāpēc Marina Cvetajeva šo dzejoli nepabeidz un atkal sāk strādāt pie lugas.

*Vecmāmiņas* temats un – plašākā skatījumā – vecuma temats atkal un atkal atkārtojas tā laika ierakstos. M. Cvetajeva jau skaidri zināja, kāds būs dažu tēlu ārējais izskats, raksturs un pat apģērbs, bija izdomājusi jau dažu epizožu saturu: „Tāda veca, seniska, nepavisam ne smieklīga. Izkaltusi puķe – roze! – Ugunīgas acis, lepni pacelta galva, kādreizējā satriecošā skaistule. Un tas viss vēl ir, – tikai – teju teju sabirzīs... Rozā kleita, kupla, šausmīga, t<āpēc> k<a> >iņai ir

<sup>194</sup> Айзенштейн Е. Сны Марины Цветаевой. Санкт-Петербург: Летний сад, 2003. с. 316.

<sup>195</sup> Кацис Л. Анализ поэмы «Автобус», или ещё раз о Цветаевой, Пастернаке и Рильке // Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой. XII Международная научно-тематическая конференция (9 – 11 октября 2004). Сборник докладов. - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2004. с. 211.

<sup>196</sup> Цветаева М. Неизданное. Записные книжки. Том 1. Москва, Эллис Лак, 2001. с. 435.

?0 gadu, rozā „parādes galvaskauss”, mazmazītiņas kurbītes. Zem kājām krāšņs zīda spilvens, - protams, rozā – smags, blāvs, čaukstošs zīds... - Un, lūk, pulksteņa sitieniem zvaniem skanot, nāk viņas mazmeitas līgavainis. Viņš ir mazliet nokavējis. Viņš ir elegants, galants, stalts, kamzolis, zobens...”<sup>197</sup>.

Iecerētā luga bieži vien tiek pārrunāta ar meitu, Cvetajeva domā par to, kā vajadzētu skanēt varones pēdējai replikai. Tomēr šajā gadījumā dienasgrāmatas ieraksti neatklāj ieceres būtību, jo tajos nekas nav teikts par sižeta attīstību un personāža attieksmēm, tas ir tikai sarunas ar meitu pieraksts, kurā Marina Cvetajeva centusies uzskatāmi atklāt Aļai vienas epizodes saturu. Iespējams, ka lugā paredzēts cits galvenās varones traktējums nekā liriskajā ciklā un dzejolī, proti, tas vairāk atbilstu Marinas Cvetajevas agrīno lugu romantiskajam stilam.

Promocijas darba ietvaros pētot arhīva materiālus Krievijas Valsts literatūras un mākslas arhīvā (Maskava), starp Marinas Cvetajevas fonda dokumentiem izdevās atrast npublicētu lugas uzmetumu (1190. f., 3. apr., 8. apr.v., 299.1.)<sup>198</sup>. Lugā bija jādabojas *commedia dell'arte* personāžam – Pjero, Arlekīnam un Pjeretai. Aleksandra Bloka drāmas *Balagāniņš* (*Балаганчик*, 1906) un pēc austriešu dramaturga Artūra Šniclera lugas motīviem vaidotās Vsevoloda Meierholda pantomīmas *Kolumbīnes šalle* (*Шарф Колумбины*, 1910) un Aleksandra Tairova pantomīmas *Pjeretas plīvurs* (*Покрывало Пьеретты*, 1913) ietekmē šī personāža vārdi bija kļuvuši ne tikai par neatņemamu Sudraba laikmeta kultūras daļu, bet arī ienākuši ikdienas leksikā<sup>199</sup>. Protams, Marina Cvetajeva labi zināja sižetu par Pjero, Arlekīnu un Pjeretu, turklāt viņa varēja būt redzējusi arī Kamerteātrī iestudēto izrādi *Pjeretas plīvurs*, kur šo pantomīmu atkārtoti rādīja 1916. gadā.

Ieraksts, kas attiecas uz nerealizēto lugu, ir bez datuma. Ņemot vērā to, ka uzmetumu burtnīcā ir vairāki *Beigu poēmas* astotās daļas atsevišķu strofu varianti, varam secināt, ka tā tika rakstūta ne vēlāk kā 1924. gadā. Pirmajā mirklī tik vēlā pievēršanās sižetam, kas ļoti plaši atklāts Sudraba laikmeta kultūrā un jau zaudējis aktualitāti, šķiet īsts anahronisms. Tomēr, lai izprastu kādas ieceres rašanās īstos iemeslus, tā jāskata autora biogrāfijas kontekstā. Laikā, kad tā radās, dzejniece sāpīgi pārdzīvoja šķiršanos ar Konstantīnu Rodzeviču – viņu romāns sākās 1923. gada augustā.

Marina Cvetajeva mitoloģizē viņu attiecību vēsturi, skatot to caur dažādiem kultūras kodiem. Viens no tiem ir mīts par Tēzeju un Ariadni, tāpēc cikla *Tēzejs* pirmajai lugai arī ir slēpts biogrāfisks zemteksts. Par citu kodu kļūst *commedia dell'arte*. Vēstulēs Rodzevičam Marina Cvetajeva ne vienreiz vien viņu nosauc par Arlekīnu, akcentējot viņa māku dāvināt dzīveprieku un baudu, ko rada pasaulīgā, jutekliskā mīlestība: „... Arlekīn! - Tā es Jūs saucu.

<sup>197</sup> Цветаева М. Неизданное. Записные книжки. Том 2. Москва, Эллис Лак, 2001 с. 11 – 12.

<sup>198</sup> Skat. pielikuma 3. laru.

<sup>199</sup> Рудницкий К. Русское режиссёрское искусство. 1908–1917. Москва, 1990. с. 42.

Pirmais Arlekīns dzīvē, kurā bijis tik daudz – Pjero! Pirmo reizi mana mīlestība ir laimes pilna, un varbūt pirmo reizi meklēju laimi, nevis zaudējumu, gribu ņemt, nevis dot, būt, nevis zust! Es jaušu Jūsos spēku, man nekad tā nav bijis. Spēku mīlēt nevis visu mani – haosu! – bet gan mani labāko, galveno manī. <..> Jūs paveicāt ar mani brīnumus, es pirmo reizi izjutu debesu un zemes vienotību. O, zemi es mīlēju arī pirms Jums: kokus! Visu mīlēju, visu pratu mīlēt, izņemot tikai otru, dzīvo <...> Manu Arlekīn, manu Avantūrist, mana nakts, mana laime, mana kaisle”<sup>200</sup>.

Tiecoties pārradīt biogrāfijas faktus savos radošajos darbos, Marina Cvetajeva iezīmē dažādus dzīves sižeta mākslinieciskā iemiesojuma variantus. Viens no tādiem ir klasiskais mīlas trīsstūra sižets – Arlekīns, Pjereta un Pjero, kas tiek uzskatīts par Marinas Cvetajevas, Konstantīna Rodzeviča un Sergeja Efrona reāli eksistējošo sarežģīto attiecību korelātu. Tas, ka šāda interpretācija ir iespējama, iezīmējas jau darbā *Beigu poēma*. Sestajā nodaļā, kas uzrakstīta vēl pirms tam, kad bija radusies lugas iecere, liriskā varone tiek identificēta ar Pjeretu, bet liriskais varonis – ar Arlekīnu. Iecerētās lugas uzmetums liecina, ka dzejniece sižeta līmenī apzināti akcentē biogrāfisko zemtekstu: Arlekīns un Pjero ir draugi – tāpat kā S. Efrons un K. Rodzevičs,

Tomēr šie personāži tiek pretstatīti. Pjero ir dzejnieks un patiesības meklētājs, Arlekīns, atšķirībā no viņa, nefilozofē, viņš vienkārši dzīvo, neapzināti uzminot to, kas netiek atklāts Pjero: „Pjero ir dzejnieks, taisnības meklētājs <..> (Jēgu un vārdus viņiem, vārdus un jēgu viņos). Arlekīns nemeklē neko (atrod)”<sup>201</sup>. Sieviešu personāžs būtībā ir ambivalents, par ko liecina divu nominācijas paņēmienu izmantojums. Varone tiek saukta gan par Pjeretu, gan par Kolumbīni; viņā mīt gan sieviete, gan dzejniece, miesiskais un garīgais, spēja izjust gan cēlu romantisku mīlestību, gan arī kaislīgu mīlu: „Pjereta: ar Pjero – Pjereta, ar Arlekīnu – Kolumbīne” (turpat). Varones rakstura divpusīgums atklājas sižeta attīstības gaitā.

Uzmetuma konspektīvais raksturs ļauj tikai aptuveni apjaust, kāds ir lugas sižets. Liela nozīme tajā varētu būt atpazīšanas motīvam, kas iecerēto lugu satuvina ar cikla *Romantika* darbiem. Pjereta un Arlekīns, būdami vienaldzīgi viens pret otru, sarakstās ar nezināmu adresātu un neklātienē iemīlas tajā. Viņi pat nenojauš, ka patiesībā tā ir viņu sarakste. Kulmināciju lugai vajadzēja sasniegt brīdī, kad varoņi atpazīst viens otrā noslēpumaino svešinieku un svešinieci: „Pjereta pārvēršas par Kolumbīni – mīlestība” (turpat). Nu vienaldzības vietā Arlekīnu pārņem greizsirdība. Autore vēl nezināja, kāds būs lugas fināls: uzmetuma pēdējā frāze tikai pauž nodomu „atrast Arlekīna traģēdiju”.

Lielāka skaidrība Marinai Cvetajevai bija par lugas sākumu. Tai vajadzēja sākties ar Pjeretas un Arlekīna dialogu, kura laikā kļūst skaidrs, ka Pjereta sarakstās ar svešinieku. Viņa

<sup>200</sup> Цетаева М. Письма к Константину Родзевичу. Ульяновск, 2001. с. 43, 47.

<sup>201</sup> Krievijas Valsts literatūras un mākslas arhīvs. 1190. f., 3.apr., 8.gl.vien., 299. lpp.



iztēlē rada kaut kādu ideālu tēlu, nepieļaujot, ka tas varētu būt reāls cilvēks: „Iedomātās personas portrets. Arlekīns: „Tas otrais esmu es!” „Otra tāda nav” (turpat). Tādējādi Marinas Cvetajevas iecerētajā lugā (tāpat kā viņas poētiskajā pasaulē) rodas konflikts starp varoni un realitāti, kas izpaužas divu tēlu, kas nolemti viens otram, atšķirtībā. Tomēr personāža nosacītība, kas neizvirza prasību pēc detalizēta psiholoģiskā raksturojuma, un sižeta shematiskums liedza dzejniecei iespēju atklāt savu pārdzīvojumu sarežģīto gammu. Turklāt laikā, kad radās šī iecere, Marinas Cvetajevas dramaturģijā jau bija izveidojusies cita stilistiskā stratēģija nekā agrīnajās lugās, kura tika īstenota nepabeigtajā dramatiskajā triloģijā *Tēzejs*.

Poēmas *Jegoruška* (1921 -1928) un *Vienas dienas poēma* (*Поэма одного дня*, 1926), kas mūsdienu izdevumos tiek publicēta ar nosaukumu *Nepiepildītā poēma* netika pabeigtas tāpēc, ka **darbā tika apvienotas dažādas sižetiskās līnijas**. Nepietiekams strukturālais noformējums var radīt teksta destrukciju - kā tas notika ar tekstu *Vienas dienas poēma*, par ko sīkāk runāsim trešās daļas pirmajā nodaļā.

Atšķirībā no citiem šī žanra nepabeigtajiem darbiem mūsu rīcībā ir vērā ņemami poēmas *Jegoruška* fragmenti, kā arī sīks poēmas plāns ar autores piezīmēm. Kaut arī Jegorija Drosmīgā tēls ir svētā Georgija folkloras variants un viens no krievu tautas poēzijas un garīgo dzejoļu tēliem, Marina Cvetajeva akcentējusi radāmā darba oriģinalitāti: „Priekšvārds poēmai „Jegoruška”: Jegorija Drosmīgā dzīve nav manis izlasīta, nedz manis izdomāta. Esmu to nosapņojusi. Tādu arī rādu”<sup>202</sup>. Darbā bija jābūt deviņām nodaļām: *Bērna gadi* (*Младенчество*), *Ganu gaitas* (*Пастушество*), *Tirgoņu kārta* (*Купечество*), *Serafīmas pilsēta* (*Серафим-Град*), *Žogs* (*Ограда*), *Koks* (*Древо*), *Upe* (*Река*), *Troņa Kalns* (*Престол-Гора*), *Zeltspalvu ērglis* (*Орёл златокрыл*) un plašam notikumam klāstam. Marina Cvetajeva taisījās izsekot galvenā varoņa dzīves gaitām no viņa dzimšanas līdz galvenajam varoņdarbam – Krievijas glābšanai no brāļu kara.

Tomēr šī iecere netika īstenota. 1921. gada janvārī un februārī tika uzrakstītas trīs nodaļas, ar kurām sākas poēma, kā arī sākts darbs pie ceturtais nodaļas *Serafīmas pilsēta* un izstrādāts nākamā nodaļu plāns, kurā minētas galvenās epizodes, atklāts to saturs, ieskicēti to tekstuālās iestrādes principi. Pēc tam Marina Cvetajeva pārtrauc darbu pie poēmas un atsāk to tikai 1923. gada janvārī. Tad viņa ir uzrakstījusi poēmas fragmenta *Vanagu brīvcietis* (*Соколиная слободка*) melnrakstu, ir tapuši vairāki uzmetumi fragmenam *Zilgā upe* (*Лазорь-река*), kā arī sīki izstrādāti varbūtējās fabulas tālākā risinājuma plāni. Tomēr poēma atkal netiek pabeigta, un nākamā reize, kad Marina Cvetajeva atkal sāk pie tās strādāt, ir tikai 1928. gada janvārī. Tad tika pabeigts *Vanagu brīvcietis* un uzrakstīti atsevišķi *Gulbju brīvcietis* (*Лебединой слободки*)

<sup>202</sup> Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. Москва, Эллис Лак, 1997. с. 65.

fragmenti. Bet tā paša gada martā Marina uz visiem laikiem pārtrauc darbu pie poēmas *Jegoruška*.

Autores komentārs, kurā tiek skaidrots, kāpēc poēma nav pabeigta, attiecas uz 1921. gada decembri. Darba pārtraukšanu Marina Cvetajeva motivē ar to, ka zudusi interese par galvenā varoņa prototipu komunistu Borisu Besarabovu<sup>203</sup>: „Varonis, par kuru rakstīju, ir galīgs muļķis, ko izmantoju šī tēla veidošanā, apriebies”<sup>204</sup>. 1932. gadā Marina Cvetajeva ierakstījusi piezīmi, tādējādi norādot, ka iepriekšējā motivācija ir nepietiekama: „Bet ko gan ņemt par pasakas prototipu, ja ne muļķi? Te vainojama ne jau varoņu muļķība, bet gan autore zudusi muļķību.” (turpat). Par to, kāpēc poēma palikusi nepabeigta, kaut gan autore divas reizes mēģinājusi to atsākt, nav nekādu komentāru. Studētajā literatūrā šis jautājums netiek detalizēti skatīts. J. Korkina izteikusi pieņēmumu, ka ieceres nepabeigtību varētu skaidrot ar to, ka darbam trūkst liriskā elementa un ka izvēlētais žanrs neatbilst Marinas Cvetajevas talanta dabai<sup>205</sup>.

Uzrakstītās nodaļas un turpmākā darba plāns ļauj diezgan droši runāt par šī darba struktūras īpatnībām un tiem iemesliem, kāpēc iecerētais netika īstenots. Svarīgs poēmas sižeta posms ir varoņa piedzimšana un bērnība; dažādu kārdinājumu pārvarēšana, kā rezultātā atklājas Jegorija misija: cīņa ar pūķi, Jelisavejas izglābšana, Baložu grāmatas izglābšana. Šī sižeta shēma ir kodols, ap kuru apaudzētas vairākas epizodes, turklāt dažas no tām funkcionāli ir līdzīgas. Te varam minēt fragmentus, kuros stāstīts par to, kā varonis pārvarējis brīvības, varas, bagātības, mīlestības piedāvātos kārdinājumus.

Pārbaudījuma motīvam ir ne tikai kompozicionāli svarīga funkcija un uzdevums saistīt poēmu ar folkloras tradīciju, tas arī tiek izmantots, lai atklātu to īpašo misiju, sakrālo būtību, kas ieskicēta pirmajā nodaļā un par kuru galvenajam varonim pašam nav ne jausmas. Nodaļas *Bērnības gadi* pirmajos fragmentos akcentēts Jegorija spēka iznīcinošais raksturs. Pamatojoties uz tautā valdošajiem priekšstatiem par Jegoriju kā tādu, kas pasargā ganāmpulkus no vilkiem, un izmantojot mitoloģisko sižetu par Kapitolijs vilceni, kas zīdīja Romulu un Remu, Marina Cvetajeva iesaista motīvu par to, ka galveno varoni zīdījusi vilcene.

Šī motīva izmantojums savukārt ļauj aktualizēt vairākas semantiskās opozīcijas: *zvērs – cilvēks, stihiskais – apzinātais, grēcīgais – svētais*, kas veido visa poēmas teksta kodolu. Pirmajā nodaļā Jegoruška tiek raksturots, samērojot šo pretnostatījumu pirmos komponentus. Tikai

<sup>203</sup> Катаева-Лыткина Н. «Большевик» и Марина Цветаева: Борис Бессарабов как личность и прототип героя стихотворения «Большевик» и поэмы «Егорушка» // Поэмы Марины Цветаевой «Егорушка» и «Красный бычок». Третья международная научно-тематическая конференция. (9-10 октября 1995 года).- Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1995. - с. 8 – 24.

<sup>204</sup> Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. Москва, Эллис Лак, 1997. с.70.

<sup>205</sup> Коркина Е. «Егорушка М. Цветаевой. К вопросу об истории создания и жанровой принадлежности незавершенного произведения // Поэмы Марины Цветаевой «Егорушка» и «Красный бычок». Третья международная научно-тематическая конференция. (9-10 октября 1995 года). - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1995. с. 40.

noslēguma epizode – varoņa tikšanās ar Kristu - , kas veidota kā Jegorija vīzija, pirmo reizi atklāj varoņa saikni ar sakrālo pasauli. Epizodes darbība notiek paradīzē, ko Marina Cvetajeva traktē tradicionālajā mitoloģiskajā garā un izmanto tipiskos priekšstatus – žogs, kas to norobežo no apkārtējās pasaules, paradīzes flora un fauna – augi, putni, zeltainā gaisma kā pilnības, pārpilnības, svētuma simbols: zeltītie zedeņi, strazdi svilpo zelta kāršu galā. Varonis ne vienu reizi vien mēģina atteikties no savas misijas, uzsverot savu zvēra, vilka dabu.

Jegorija nevēlēšanās atzīt savu nolemtību tiek akcentēta tādējādi, ka vilks – personāža dubultnieks, kas personificē stihisko, nevadāmo sākotni Jegorijā un sākumā izmantots, lai varētu atklāt viņa dziļāko būtību, kļūst par runas subjektu, līdz ar to galvenā personāža replikas tiek dublētas un iegūst lielāku nozīmīgumu. Tomēr epizode beidzas ar cilvēka uzvaru pār vilku: Jegoruška, ieraudzījis bērna (kura tēlā iemiesojies Kristus) asaras, atsakās no guvuma (paradīzes āboliem). Epizode beidzas ar varoņa nožēlu un piedošanu. Tomēr nākamajā nodaļā, ko autore nosaukusi par „Gana gadiem”, Jegorijs atkal cenšas izvairīties no viņam nolemtā ceļa, kas izpaužas kā īslaicīga atteikšanās no ganāmpulka sarga lomas un kļūšana par postītāju. Bet varonim neizdodas izvairīties no viņam paredzētās misijas. Tālākā epizodes attīstības gaitā parādās upurjēra motīvs, kas norāda uz notikumu sakrālo jēgu un notikumu līmenī izskaidro, kāpēc varonis atkal kļūst par ganu

Šajā nodaļā galvenais varonis piedzīvo arī brīvības vilinājumu, ko simbolizē personificēts puteņa tēls, un arī kārdinājumu iegūt varu pār „vecu vilceni”. Nodaļā *Tirgotāju kārtā* varoni gaida pārbaudījums ar bagātību, kas ilgst septiņas dienas. Par sekmīgi izturēto pārbaudījumu Jegoruškam jāsaņem balva – brīnumkrūze, kuras burvju spēks varonim vēl netiek atklāts. Un nodaļas finālā triju tirgoņu atvadu pamācībā atkal ieskanas norāde uz varoņa īpašo misiju.

Ceturtajā nodaļā Jegoruška, spārnotā zaldāta pavadībā pārvarējis ugunsupi, nonāk Serafimas pilsētā. Pārklūšana pār upi ir kārtējais varoņa identitātes pārbaudījums. Riskējot ar sevi, viņš ir gatavs mesties palīgā. Vispirms varonis nokļūst Vanagu brīvciemā - „vīriešu paradīzē, dūru” (III, 734), kur varonim jāatvadās no savas pasaulīgās dabas. Pēc tam, pārcēlies pāri Lazoras upei un neļāvies tās vilinājumiem, Jegoruška nonāk Gulbju brīvciemā, kur dzīvo taisnie, kas nogalināti, bet no turienes – pāri Kristāla upei dodas uz Baložu ciemu, kurā mīt vecie, bērni un svētie. Tomēr 1928. gadā tika uzrakstīta tikai šīs nodaļas pirmā daļa, bet visu daļu un nodaļu saturs – tikai ieskicēts.

Kā liecina autores plāni, nodaļā *Žogs* varonim jāpārvar ilūzija, ka nav iespējams nokļūt aiz žoga, lai nonāktu līdz kokam, pie kura varonim jāsaņem brīnumkrūze. Nodaļā *Upe* Jegoruška atkal tiek pārbaudīts ar bagātību un slavu; tajā tiek akcentēts arī varoņa dvēselē notiekošais konflikts starp paša vēlmēm un misiju, starp *brīvu gribu* un *nolemtību*. Nodaļā *Troņa Kalns*

poēmā vajadzēja parādīties sievietes personāžam – cara meitai Jelisavejai, ko nolaupītu Pūķis un pēc tam nodaļā *Zeltspalvainais ērglis* Jegoruška viņu izglābtu.

Tradicionāli Svētā Georgija dzīves galvenā epizode ir viņa cīņa ar pūķi, cara meitas atbrīvošana un pievēršana kristīgajai ticībai. Cvetajevas poēmā Jelisaveja nav vienkārši pagānu cara meita, viņa ir Baložu grāmatas glabātāja – grāmatas, kurā iešifrēta Krievijas nākotne. To autore īpaši uzsver poēmas plānā: „Pūķis nolaupīja ne jau Jelisaveju, bet gan grāmatu kopā ar Jelisaveju (grāmatas un likteņu glabātāju)” (III,735). Pieveicis pūķi, Jegoruška atsakās no pelnītās balvas, ko viņam piedāvā Ļaunais Cars, par ko tiek spīdzināts un viņam piespriež nāves sodu, no kura viņam izdodas izvairīties. Noslēguma nodaļa veltīta tam, ka Jegorijs izpilda savu misiju: saņēmis no Jelisavejas Baložu grāmatu, varonis trīs naktis sargā to Troņa Kalnā un nepadodas trim mīlestības vilinājumiem. Līdz ar to viņš izglābj Krieviju.

Jau strādājot pie pirmās folkloriska rakstura poēmas *Jaunava - Cars* (*Царь – Девуца*, 1920), tiek izstrādāti tādi sižeta un kompozīcijas izveides principi, kas izmantojami darbos, kuri sakņojas noteiktas fabulas risinājumā. Vēstījuma ritums tajā nevienmērīgs, procesuālumš pilnībā aplāpēts un aizstāts ar statistiskiem kadriem.<sup>206</sup> Tieši par šādu darba uzbūves tipu runā Marina Cvetajeve, kad atzinīgi vērtē Borisa Pasternaka izteikumus par poēmu *Jaunava - Cars*, šādi citēdama viņa vārdus: „Fabula ir skaidra, bet lieta tāda, ka Jūs to atklājat pa daļām, eksplozīvi un ar pārtraukumiem” (VI, 222).

Rakstā *Dzeinieks un laiks* (*Поэт и время*) Marina Cvetajeve norāda: „Mana baltā Perekopa īstie klausītāji ir nevis baltie oficiēri, kuriem man, ikreiz kad lasu, visā sirds skaidrībā gribas to izstāstīt prozā” (V, 231). Savā poēmas *Brašulis* (*Молодец*) tulkojuma franču valodā ievadā Marina Cvetajeve ietver poēmas satura izklāstu prozā. Tā mērķis bija sagatavot lasītāju, lai viņš spētu uztvert fragmentāri izklāstīto fabulu, kas iepriekš piedāvāta secīgā izklāstā. Marinas Cvetajevas poēmu sižeta izvērsuma specifiku raksturo arī kritika, ko viņa par šiem darbiem saņēma dzīves laikā. Piemēram, Vladislavs Hodasevičs recenzijā par poēmu *Brašulis* rakstīja: „Lai attēlotu vairākus secīgus momentus, Cvetajevai nākas pārveidot pasaku vairākās atsevišķās liriskās dziesmās, kuru secību nosaka notikumu ritums”<sup>207</sup>.

Tāpat kā citās poēmās, kurās ir attīstīta fabula, arī poēmā *Jegoruška* sižeta attīstībā tiek izmantots fragmentārisma princips. Strādājot pie poēmas, viņa raksta: „Vēstījumam jābūt straujākam, jāsaīsina apraksti: pa posmiem, nevis stundu pēc stundas”<sup>208</sup>. No sižeta attīstības viedokļa ne jau katra epizode ir nepieciešama, bet tām ir sava nozīme autores domas vai personāža būtības atklāšanā. Nodaļas *Bērnības gadi* trešajā fragmentā ir maz notikumu, bet tā

<sup>206</sup> Ulična O. Pražske poemy Mariny Cvetajevovy. Praha, 1991. s. 34.

<sup>207</sup> Ходасевич В. Заметки о стихах. М. Цветаева. Молодец. // Марина Цветаева в критике современников. В 2-х частях. Ч. 1. Москва, 2003. с.190.

<sup>208</sup> Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. Москва, Эллис Лак, 1997 с. 85.

konkretizē personāža tēlu. Vispārējais raksturojums („*Ne bērns, bet īsts resgalis aug*”) tiek konkretizēts teksta izstrādes gaitā: tiek akcentēts Jegora dumpīgais gars (3. – 5. strofa), spēks (6. strofa). Varoņa stihiskais, iznīcinošais pirmsākums personificējas „vilecēna, mana krustabrāļa” tēlā, kas ir Jegorija dubultnieks. Šajā fragmentā parādās visas poēmas kontekstā nozīmīga opozīcija „svētais – grēcīgais”: fragmenta noslēguma daļā tā kļūst neitrāla, jo tiek skatīta no sakrālās pasaules viedokļa.

Nodaļas *Tirgotāju kārtā* trešais fragments arī palēnina sižeta attīstības gaitu, bet tam ir liela nozīme notikumu sakrālās jēgas atklāsmē. Minētā fragmenta pirmajā četrindē varoņa došanās pie tirgotājiem, lai veiktu savus pienākumus, tiek aprakstīta kā reāls notikums, savukārt nākamajās četrindēs tā tiek interpretēta kā svētā Georgija ikonas pārņemšana, līdz ar to katrā strofā mainās varoņa raksturojums. Nodaļas *Tirgotāju kārtā* un *Upe* motīvu struktūrā saskatāma zināma līdzība: abās nodaļās nozīmīga vieta ir motīvam „kārdinājums ar mantu” (M. Cvetajeva), starpnieka funkciju starp varoni un sakrālo pasauli veic trīs tēli, kuru tāpatību apliecina arī viņu aprakstu līdzība.

Līdzīgu epizožu parādīšanos darbā nosaka gan poēmas dominējošais motīvs, gan autore pievēršanās folklorai, kur atkārtojumam ir kompozīcijas veidošanas funkcija. Tomēr dažas epizodes nav nekā saistītas ar poēmas satura atklāšanu. Piemēram, nodaļā *Ganu laiks* pirms epizodes, kurā putenis (brīvība) kārdina Jegorušku, ir diezgan nozīmīgs fragments, kas ievada autore māksliniecisko tekstu, kas traktējams kā dzejnieces *alter ego*, kas uzsvērts, izmantojot atbilstošu etnonīmu. Kaut arī fragments ir veidots kā uzruna personāžam, tomēr tas pirmām kārtām kalpo autorei „es” tēla atklāsmē:

Где меж парней нынешних  
Столп - возьму – опорашку?  
Эх, каб мне, Маринушке,  
Да тебя – Егорушку! (III, 725).<sup>209</sup>

Sākot ar nodaļu *Serafimas pilsēta*, poēmā tiek iesaistīta vēl viena sižeta līnija, kas saistīta ar vēsturiskiem notikumiem. Lasītājs tam tiek gatavots jau epizodē *Vanagu brīvcieņi*, kuras pamatsaturu veido tā brīnumu apraksts. Viens no tiem saistīts ar Georgija krusta, kas simbolizē karavīra drosmi, parādīšanos. Saskaņā ar plānu, ko 1921. gadā veidojusi Marina Cvetajeva un kas konkretizē epizodes *Gulbju brīvcieņi* saturu, stāstījumam par vēsturiskajiem notikumiem jāklūst par galveno saturu. Atsākot darbu pie poēmas 1928. gadā, dzejniece tiecas vēsturisko

---

<sup>209</sup> Kur gan starp tagadējiem puisiem

Balstu - ņemšu - atbalstam?

Eh, būtu man, Marīnuškai,

Vien tu - Jegoruška!

līniju apvienot ar pamatsižetu: „Jelisajeva lasa par baltajiem un sarkanajiem, un par Atbrīvošanu. Jegorijs. Viņa vārdā – viņš ienāk”. Tā kā poēmas pēdējās nodaļas nav tekstuāli noformētas, grūti spriest, kāda loma paredzēta vēsturiskajām atkāpēm, bet tās jau tā neskaidro un nepietiekami strukturēto ieceri padarītu vēl sazarotāku.

Poēmas *Jegoruška* sižeta izvērsuma īpatnību analīze ļauj domāt, ka Marina Cvetajeva savu ieceri nerealizēja ne tikai biogrāfiska rakstura iemeslu dēļ vai tāpēc, ka poēmas stils neatbilda tām tendencēm, kas šajā posmā bija raksturīgas viņas daiļradei. Plāna realizāciju apgrūtināja tas, ka poēmā *Jegoruška* ir plaši izvērsta fabula, bet šādu darbu rakstīšana dzejniecei vienmēr sagādāja grūtības: „Visgrūtākais ir fabula, t.i., notikumu pakāpenība” (V1,323).

Šo uzdevumu sarežģīja arī tas, ka vairākās epizodēs galvenā uzmanība veltīta stāstījumam par notikumiem, bet citās – personāža būtiskāko īpašību noskaidrošanai, tā iekšējai evolūcijai. Turklāt tas, ka poēmā apzināti izmantots zemais stils, kura izvēli noteica ne tikai teksta piesaiste folklorai, bet arī autores priekšstats par to, ka svētums un grēks, zemiskais un cēlais ir cieši saistīti, neatbilda svētā Georgija mitoloģizētajam tēlam, kas tajā laikā bija izveidojies M. Cvetajevas daiļradē. Dzejolī *Maskavas ģerbonis: varonis caurdur riebekli...* (*Московскому гербу: герой пронзаем зада...*, 1918), svētais Georgijs tiek traktēts kā Krievzemes atbrīvotājs, tomēr teksts stilistiski veidots pilnīgi citādi: atšķirībā no poēmas dzejolī dominē leksika, kam raksturīga grāmātu, spilgti izteikta augstāka stila konotācija.

Iespējams, iepriekšminētās stilistiskās un tēla traktējuma atšķirības arī noteica to, ka 1921. gada martā tika pārtraukts darbs pie poēmas *Jegoruška* un tā paša gada jūlijā tika radīts cikls *Georgijs*, kurā, kaut arī ir zināma deva ironijas, tēla traktējumā dominē paaugstināta stila izteiksmes līdzekļi. Arī sadzīves sižeta apvienošana ar vēsturisko notikumu atainojumu traucēja realizēt ieceri kā vienotu veselumu. Dažu epizožu transformācija liecina, ka darba gaitā vēsturiskā līnija kļūst arvien nozīmīgāka, un par dominējošo kļūst Jegorija kā Krievijas atbrīvotāja traktējums. Šajā aspektā gan uzrakstītās, gan tikai ieskicētās poēmas daļas ir pārsātinātas ar liekām epizodēm. Iespējams, ka tāpēc Marina Cvetajeva atteicās īstenot poēmas *Jegoruška* ieceri un 1928. gada augustā sāka strādāt pie poēmas *Perekops*, kura veltīta Pilsoņu kara notikumiem. Poēmas tekstā ir norāde uz abu darbu saikni un kopīgo personāža traktējumā.

Кааб сказ – Егорьем назвала б

Быль – назову Сергей (III, 172).<sup>210</sup>

Līdz ar to poēmas *Jegoruška* nerealizētā iecere transformējusies darbos, kuri vairāk atbilda autores centrālā tēla izpratnei vai arī ļāva sīkāk attīstīt vienu no poēmas sižeta līnijām.

<sup>210</sup> Būtu teiksma - par Jegoriju nosauktu

Īstenībai - vārdu Sergejs došu.

Praktiski nav iespējams rekonstruēt 1935. gadā aizsāktās poēmas *Dziedātāja* pirmo daļu, jo nav saglabājušies nedz plāni, nedz autores pieraksti, kas konkretizētu ieceres attīstības gaitu. Saglabātais teksts sadalīts piecās daļās. Pirmajā daļā sīki aprakstīta māja, kur notiek darbība. Ritma un semantiskā ziņā šis fragments ir tuvs 1932. gadā uzrakstītajam dzejolim *Māja, ar zaļu biežokni...* (*Дом, с зеленою гущей...*), kura pirmajās rindās aprakstīta māja, bet pēdējās ieskanas zaudētās mīlestības tēma. Ritma ziņā šī četrinde atbilst poēmas *Dziedātāja* pirmajam fragmentam, kurā arī sniegts mājas apraksts; abos darbos akcentēta mājas radniecība ar dabu, liriskā „es” likteņa saikne ar to.

Sākumfragmenta saikne ar poēmas sižetu parādās tikai pēdējās rindās. Ne jau velti tas ar nosaukumu *Māja (Дом)* tika publicēts kā atsevišķs dzejolis (žurnālā *Mūsaiķu piezīmes* 1936, № 6). Fragmenta noslēguma daļā, kas palikusi nepabeigta, parādās mājas iedzīvotāji un poēmas personāžs – vecmamma šuvēja un mazdēls krāvējs. Otrais fragments veltīts šī personāža sīkam raksturojumam, turklāt tiek akcentēta viņu ārējā izskata neatbilstība gadiem un smagajam fiziskajam darbam. Viņu idealizētie portreti radīti, izmantojot salīdzinājumus, kas seko cits citam. Ekspozīcijai seko pirmā epizode - dziedātājas ierašanās mājās (trešais fragments). Par dziedātājas ierašanos liecina viņas dziedāšana, kas tiek raksturota, izmantojot ar stihiju saistītus tēlus!

No otras puses, šajā fragmentā bieži sastopamas leksikas vienības, kas attiecas uz reliģijas sfēru: vecmāmuļas un mazdēla mītne tiek salīdzināta ar *celli*, dziedāšana – ar *eņģeļa balsi*; klausītājiem, kas mitinās „pēcnāves dzīvoklī”, ir *lūgšanā saliktas rokas* un *Lieldienu acis*. Pēc tam, kad ieradusies dziedātāja, māja sāk līdzināties „*baznīcai lielos svētkos*”. Tā kā šajā fragmentā implicīti izmantots arī sižets par Kristus krustā sišanu, varam pieņemt, ka reliģiskās leksikas aktivizācija saistīta ne tikai ar tieksmi radīt cildenu dziedātājas tēlu, bet arī tādēļ, ka tai jāveic prognozējošā funkcija, norādot, ka personāža dzīvē var notikt kādas traģiskas pārmaiņas, ko savukārt pastarpināti balsta mitologēmas *Aīds* aktualizācija piektajā fragmentā. Nākamā epizode ir galvenā varoņa un varones pirmā tikšanās, turklāt tiek deklarēta apzināta atteikšanās iezīmēt viņas veidolu:

Зачем певицыно нам лицо,

Раз вся она - только голос (III,751)<sup>211</sup>.

Pēdējā fragmentā notiek varoņu nakts tikšanās, kurai Marina Cvetajeva cenšas piešķirt zināmu simbolisku jēgu, samērojot to gan ar sengrieķu mītu par mirušo valstību, gan ar pašas autores mītu (kas izveidojies viņas daiļradē) par Vadoni. Saskaņā ar Cvetajevas uzskatu, Vadonis ir garīgās (Jātnieks poēmā *Uz Sarkanā zirga (На красном коне)*), maģiskās (Marinka poēmā

---

<sup>211</sup> Kam gan mums dziedātājas seju vajag,

Ja jau visa viņa - tik balss vien ir.

*Šķērsieliņas (Переулочки)*) vai stihiskās (Pugačevs eseja *Puškins un Pugačevs*) sākotnes nesējs. Viņu vara pār citiem ir iracionāla, viņiem pakļaujas tikai tad, ja tiek izmantota burvestība. Minētajā poēmā šīs burvestības radītāja ir dziedātājas balss:

Пела – слушал. Тело – душу  
Слушало – и слушалось (III,753) <sup>212</sup>.

Atšķirībā no iepriekš skatītajiem darbiem, šīs poēmas nepabeigtību ir raksturojusi pati autore. Marina Cvetajeva rakstīja: „Darbs paliek nepabeigts, jo – tukšs (nejaušs) temats: tas pats, kas „Šķērsieliņās” – bet daudz nabadzīgāka (Nabaga ļaudis)” (III, 765). Galvenais iemesls, kāpēc poēma nav pabeigta, bija autores vēlēšanās izvairīties no atkārtotības, kā arī tas, ka viņa bija neapmierināta ar materiālu, kas bija domāts autorei tik nozīmīgās dziedāšanas talanta (kas pielīdzināms dzejnieces talantam) tēmas atklāšanai. Zīmīgi, ka nekas vairāk par ekspozīciju un sākumu tā arī netika uzrakstīts. Tas, ka citām nodaļām nav pat plāna, acīmredzot liecina, ka autorei nebija īsti skaidrs, kā sižets varētu attīstīties tālāk. Iespējams, Marinai Cvetajevai bija arī pagrūti saglabāt distancēto vēstījuma manieri, jo poēmas varoni viņa uztvēra kā savu *alter ego*. Vēstulē Annai Teskovai (1935. gada 30. septembris) viņa dara zināmu to, ka ir uzrakstījusi pusi no poēmas „par dziedātāju: sevi” (VII, 141). Minētie iemesli bija tie, kādēļ poēma netika pabeigta.

Marinas Cvetajevas daiļradē darbs kļūst par radošās refleksijas objektu ne tikai tā ieceres, bet arī realizācijas stadijā. Piešķirot citu jēgu tēmai, sižetam, galveno personāžu tēlam, stilam, atklājas radāmā teksta nepilnības un M. Cvetajeva atstāj darbu nepabeigtu. Nepabeigto darbu rašanās cēloņu analīze liecina, ka vismazākā nozīme bija dzīves apstākļiem. Obligāts noteikums, lai darbs tiktu pabeigts, M. Cvetajevas daiļradē bija gan teksta atbilstība estētiskajām prasībām, gan arī tas, lai būtu iespējams radīt autores mītu par kādu reālu personu vai mitoloģisku personāžu. M. Cvetajeva tiecas saglabāt teksta veselumu visos tā struktūras līmeņos, kas izpaužas mēģinājumā piešķirt nepabeigtajam tekstam un tā fragmentiem pabeigta darba statusu.

---

<sup>212</sup> Dziedāju - klausījās. Miesa - dvēseli

Klausījās - un klausīja.



NEPABEIGTO TEKSTU TRANSFORMĀCIJAS PAŅĒMIENI  
M.CVETAJEVAS DAIĻRADĒ

### 3.1. Nepabeigta teksta destrukcija

Marinas Cvetajevas tekstu raksturīga īpatnība ir to mainīgums. No vienas puses, mainīgums parādās kā variācija, no otras - kā sākotnējā teksta destrukcija. Transformācijas izpausmes vērojamas dažādos tekstos neatkarīgi no to pabeigtības un cilmes un žanra piederības.

Veidojot savus dzejoļu krājumus, M. Cvetajeva ietvēra tajos ne tikai veselu dzejoli, bet arī dzejoļa fragmentus. Dzejoļu krājumā *Amats*, kas 1923. gadā iznāca Berlīnē, iekļauts teksts *Ahmatovai veltīto dzejoļu fragment* (*Отрывок из стихов к Ахматовой*). Nosaukums norāda uz šī teksta saikni ar lielāka apjoma darbu. Tas patiešām eksistēja: dzejoļa sākotnējo variantu Marina Cvetajeva 1932. gadā bija pārrakstījusi vienā no izlases burtņīcām. Dzejoļa nosaukums ir *Ahmatovai* (*К Ахматовой*), tajā ir sešpadsmit rindas. Iemesls, kādēļ radās šis dzejolis, saistīts ar baumām par Annas Ahmatovas pašnāvību pēc tam, kad tika nošauts viņas vīrs Nikolajs Gumiļevs<sup>213</sup>. Marinai Cvetajevai nav drošu ziņu par Ahmatovas likteni, un viņa pilnā mērā apjauš atbildību par savu dzejnieces misiju. Kaut arī otrā un trešā strofa rakstīta sajūsmas pilnā tonī, dzejolī tomēr akcentēta abu dzejnieču vienlīdzība un garīgā tuvība.

Strādājot pie šī teksta, kad tika veidots krājums *Amats*, Marina Cvetajeva to diezgan būtiski pārveidoja. No sākotnējā teksta viņa saglabāja tikai četras rindas, ko papildina četrinde, kuras nav pirmvariantā. Rezultātā dzejolī *Ahmatovai veltīto dzejoļu fragments*, kas ievietots krājumā *Amats*, liriskā „es” tēls lielā mērā reducēts. Tā raksturojums aprobežojas ar attieksmes paušanu pret adresātu, kura tēls savukārt ir īpaši izcelts. Ja galīgajā tekstā abas dzejnieces ir vienlīdzīgas, tad darbā *Ahmatovai veltīto dzejoļu fragments* Ahmatova dēvēta par *stīgu vienvaldnieci* (*единодержущей струн*). Tik lielas pārmaiņas liecina, ka, iekļaujot tekstu krājumā, Marina Cvetajeva tiecās panākt noteiktu māksliniecisko efektu šīs dzejoļu grāmatas kontekstā. Pētnieks Maikls Meikins, starp citu, pievērsis uzmanību šī teksta saiknei ar krājuma arhitektoniku<sup>214</sup>. Dzejolis *Ahmatovai veltīto dzejoļu fragments* atrodas vienā atvērumā ar dzejoli *Majakovskim* (*Маяковскому*), kas akcentē divu dzejnieku daiļrades atšķirības. Respektīvi, teksta fragmentārums nav neīstenotas ieceres rezultāts, tas, tieši otrādi, atspoguļo tās realizāciju dzejoļu grāmatas tapšanas procesā. Teksta fragmentaritāte, uz ko skaidri norāda pretstata saikļa izmantojums pirmās rindas sākumā, autorei netraucē, tomēr viņa ir uzskatījusi, ka nepieciešams paskaidrot, kāpēc teksts nav pabeigts, norādot tā saikni ar sākotnējo variantu.

Dzejoļu grāmatā *Pēc Krievijas* (Parīze, 1928) Marina Cvetajeva atkal iekļauj tekstu, kas nosaukts *Fragments* (*Отрывок*). Vienā no tīrraksta burtņīcām ir autores norāde, ka šis teksts

<sup>213</sup> Par savu smago dvēseles stāvokli, kas radies tāpēc, ka nav ticamas informācijas par Annas Ahmatovas likteni, Marina Cvetajeva viņai pastāstīja pati 1921. gada 31. augustā rakstītā vēstulē (VI .201 – 203).

<sup>214</sup> Мейкин М. Марина Цветаева. Поэтика усвоения. Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. с. 145 – 147.

saistīts ar dzejoli *Posteņa poēma (Поэма Заставы)*, tomēr cita apstiprinājuma abu darbu ģenētiskajai saiknei nav. Turklāt darbs *Fragments* rakstīts 1923. gada 28. augustā, bet *Posteņa poēma* – daudz agrāk – 1923. gada aprīlī, tāpēc varam runāt tikai par tematisko līdzīgumu. Tekstā *Fragments* dzejniece rada nomales toposu – telpas, kuras daba, kā pareizi norādījis J. Lotmans, ir „divvalodīga”: nomale ir, piemēram, gan pilsētas daļa, gan arī tās pasaules komponents, kura iznīcina pilsētu<sup>215</sup>. Autores uztverē nomale ir atkāta, bezgalīga telpa. Tas atspoguļots vienā no ierakstiem, kas attiecas uz 1923. gadu: „Pilsētas vārti: galu gali: visi gali ar galiem saiet kopā: jebkādas bezgalības sākums: tāluma, bēdu, dziesmas...” (II, 293). Fragmenta pirmās sešas rindas fiksē attiecīgās vietas ārējos atribūtus, turklāt salīdzinājums, ar ko sākas šis teksts, rada priekšstatu par to, kas mīt šajā telpā.

Ar metaforu *valsts māju slēpņi (засады казённых домов)*, kā arī epitetu *nedomājamo (немыслящихся)* uzsvērts attiecīgā toposa atšķirīgums no parastas pilsētas telpas. Noslēguma rindas fiksē uztvērējsubjekta izjūtas, izmantojot ne tikai leksiku, kas izsaka emocionālo stāvokli (*тайная робость/slepens biklums*), bet arī grafiskas zīmes – daudzpunkti, kas pārrauj pēdējo rindu:

И тайная робость:

А кто-нибудь здесь... живет? (I, 427).<sup>216</sup>

Līdz ar to tiek pasvītota nomales divējādā uztvere – tā vienlaicīgi ir gan dzīvojamā, gan arī nedzīvojamā telpa. Bez šaubām, analizējamais teksts, ietverot vairākas nozīmīgas autores individuālās konotācijas, kas piedēvētas nomales, pilsētas vārtu telpas tēlam, to atspoguļo tikai fragmentāri. Visdrīzāk nosaukumam, ko izvēlējusies dzejniece, publicējot darbu, bija jākalpo tam, lai atklātu radāmā tēla nepilnīgumu.

Četrriņķī *Pētera zirgs pakavu zaudē (Петров конь роняет подкову)* ir apakšvirsraksts „Izvilkums”. Tomēr neizdevās atrast liecības, ka šis teksts tik tiešām būtu plašāka darba fragments. Minimālā apjoma dēļ tekstu ir grūti interpretēt, tomēr iespējams, ka šis fragments ir mēģinājums izstrādāt Vara jātnieka tēmu<sup>217</sup>. Fragmenta datēts ar 1917. gada septembri, tāpēc Vara jātnieka, kas krievu literārajā tradīcijā simbolizē pārmaiņas valsts liktenī, motīva parādīšanās tekstā šķiet visnotaļ likumsakarīga. Pētera I tēls, kas vārdiski iezīmēts fragmenta nosaukumā un implicīti ietverts tekstā, sastopams arī citos dzejnieces tā laika darbos (dzejoļu cikls *Maskavai*) un saistīts ar stabilu negatīvo semantiku. Šādas attieksmes pamatā ir tas, ka

<sup>215</sup> Лотман Ю. О семиосфере //Лотман Ю. Избранные статьи в трёх томах. Т. 1. - Таллинн: Александра, 1992. - с. 15.

<sup>216</sup> Un slepens biklums:

Vai te kāds ... dzīvo?

<sup>217</sup> Šādu pieņēmumu izsaka arī vārdnīcas «Собственное имя в русской поэзии XX века» veidotāji: Григорьев В., Колодяжная В., Шестакова Л., Собственное имя в русской поэзии XX века: Словарь личных имён. Москва: Азбуковник, 2005.

Marina Cvetajeva Pētera I reformas uzskatīja par 1917. gada revolūcijas rosinātājām. Dzejolis *Pēterim* (Перцу), kas uzrakstīts pēc trim gadiem, veidots kā invektīva, kas adresēta tieši caram reformatoram. Minētā tēla negatīvā semantika saglabājas arī analizētajā fragmentā, par ko liecina ekspresīvi spilgti marķētās leksēmas *спесь* (uzpūtība) ieviešana un tās pastiprinājums ar epitetu *страстный* (kaismīgs, kaisls) un darbības vārdu *вознеси* (augšup sliet), kas kontrastē ar vārdu *посеять* (izsēt / pazaudēt), kuram ir sarunvalodas stilistiskais marķējums:

И, дрожа от страстной спеси,  
В небо вознесла ладонь  
Раскаленный полумесяц,  
Что посеял медный конь (I, 373).<sup>218</sup>

Iespējams, ka autore ironija vērsta ne tikai pret Pētera I personību, bet arī pret Falkones skulptūru, tāpēc Marina Cvetajeva izmanto tikai redzes asociācijas. Piezīme „izvilcums” varēja būt nepilnīgi izstrādātās tēmas ārējā motivācija.

Starp tekstiem, pie kuriem atrodamas autore norādes uz nepabeigtību, pieder arī 1920. gada augustā rakstītais dzejolis *Kā dziļiem malkiem dzer...* (*Как пьют глубокими глотками...*) Par teksta fragmentaritāti liecina jau teksta sākums, ko ievada vārds *kā*, kas atrodas teksta absolūtajā sākumā un izsaka nenoteiktību<sup>219</sup>. Šajā dzejolī nav izlaisti vārdi, tomēr tam raksturīga saturiska nepabeigtība. Tas rakstīts kā liriskās varones sajūsmas pilns monologs, kurā viņa vēršas pie nezināma adresāta, jo tekstā liela nozīme ir atmiņas motīvam. Abās četrindēs izmantots viens un tas pats kompozīcijas veidošanas princips: ar saikli *kā... tā* (как ... так) tiek ievadīta salikta salīdzinājuma konstrukcija. Katras četrindes pirmajā un otrajā rindā tiek raksturotas fiziskās izjūtas, kas saistītas ar konkrētu situāciju (slāpes), ar kurām tiek salīdzināti mentālie tēli, kas minēti katras strofas pēdējās rindās:

Как пьют глубокими глотками  
- Непереносен перерыв! –  
Так – в памяти – глаза закрыв,  
Без памяти – люблюсь Вами!

Как в горло – за глотком глоток

<sup>218</sup> Un, trīcēdama kaislā uzpūtībā,

Pret debesīm augšup slēja plauksta

Nokaitētu pusemēnesi,

Ko izsēja vara zirgs.

<sup>219</sup> Uz šo savdabību norādījis J. Lotmans, analizēdams fragmenta poētiku F. Tjutčeva poēzijā: Заметки по поэтике Тютчева // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 604. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. с. 3–16.

Стекает влага золотая

Так — в памяти — за слогом слог

Наречья галльского глотаю (I, 560).<sup>220</sup>

Liriskā „es” un adresāta tēls šajā dzejolī nav konkretizēti, tomēr liriskā subjekta emocionālais stāvoklis atklāts pietiekami skaidri. Iespējams, šī teksta fragmentaritāte ir tā neatņemama strukturālā īpatnība, nevis radusies, pārstrādājot plašāku tekstu vai pārtraucot izstrādāt neveiksmīgu poētisko ieceri.

Poēmu un dramatisko darbu mainīgums izpaužas kā variatīvums. Līdzīgi kā liriskajā ciklā, kura fināls ne vienmēr liecina par tā pabeigtību, bet, tieši otrādi, bieži vien ir sākums teksta tālākai izstrādei, arī poēmas *Uz sarkanā zirga* teksts tiek variēts dažādos izdevumos. Dzejoļu grāmatā *Šķiršanās* pirms poēmas teksta atrodas liriskais cikls, kura nosaukums ir tāds pats kā krājuma nosaukums. Sižets un tā izvēšanas principi poēmā un ciklā ir izomorfi, kas akcentēts ar kopīgu motīvu sistēmu un sakritīgām epizodēm, kuras veido lirisko sižetu. Krājumā *Psīhe (Психея)* poēma *Uz sarkanā zirga* iegūst citu veidolu: no teksta izņemtas divas epizodes, kas vēl pastiprina sižeta nelineāro raksturu. Turklāt teksts ir sadalīts astoņās daļās, kas nav darīts dzejoļu krājumā *Šķiršanās*. Šāds dalījums acīmredzot saistīts ar autores vēlmi akcentēt poēmas lirisko būtību, kas saskan ar Marinas Cvetajevas vēlmi veidot grāmatu *Psīhe*, apvienojot tajā darbus, kuru raksturīga pazīme ir „tīrs, pat sievišķīgs liriskums” (VII, 381).

Zudušās *Poēmas par cara ģimeni* ākumdaļa tika publicēta kā atsevišķa poēma ar nosaukumu *Sibīrija*, tomēr, spriežot pēc M. Cvetajevas pierakstiem un laikabiedru atmiņām<sup>221</sup>, tā turpināja funkcionēt arī sākotnējā teksta ietvaros.

Lugai *Kazanovas beigas (Конец Казановы, 1919)* ir divi varianti: dramatiska eņīde ar tādu pašu nosaukumu, izdota Maskavā 1923. gadā, un luga *Fēnikss (Феникс)*, kas 1924. gadā tika publicēta izdevumā *Krievijas Brīvība*.

---

<sup>220</sup> Kā dziļiem malkiem dzer  
- Neizturams ir pārtraukums! -  
Tā - atmiņā - acis aizvēris -  
Bez prāta - tīksminos par Jums.

Kā rīklē - aiz malka malks  
Plūst veldze zeltainā  
Tā - atmiņā - aiz zilbes zilbi  
Gallu runu tveru es.

<sup>221</sup> Слоним М. О Марине Цветаевой // Марина Цветаева в воспоминаниях современников. Годы эмиграции. – Москва: Аграф, 2002. с. 138.

Nepabeigtie teksti bieži vien strukturāli nav noformēti, tāpēc daudzi tiek destruktūrēti. Nepabeigtais dzejolis *Augsto dvēseļu dīvainā saņemtēja...* (*Странноприимница высоких душ...*), kas uzrakstīts 1921. gada jūlijā, ģenētiski saistīts ar tekstu, kas sākas ar rindu *Aizbrauca ar pēdējo kuģi...* (*Уехал на последнем корабле...*). Šo tekstu Marina Cvetajeva 1932. gadā ierakstīja vienā no tā saucamajām izlases burtņīcām. Tajā ir divdesmit trīs rindas un nav norādīts uzrakstīšanas datums. Bet, spriežot pēc blakus esošajiem pierakstiem un satura, šo tekstu varam attiecināt uz 1921. gada jūliju, kad dzejniece raksta vairākus liriskos darbus, kuros tiek apcerēts kāds biogrāfijas fakts – saņemta ilgi gaidītā ziņa, ka Sergejs Efrons ir dzīvs.

Ieraksts atspoguļo to, kā autore strādā ar tekstu: pirmajai un vienpadsmitajai rindai ir divi varianti, ir izlaistas rindas un atsevišķi vārdi. Dzejoļa pirmajās rindās ir tieša norāde uz Sergeja Efrona biogrāfijas faktu – bēgšana no Krimas pāri Melnajai jūrai uz Konstantinopoli kopā ar baltgvardu armiju, kas atkāpās. Tāpat kā dzejolī *Tavi... vaibsti...* Sergeja Efrona tēls ir mitoloģizēts: viņš tiek tēlots ne tikai kā drosmīgs karavīrs, bet arī kā Krimas pēdējais aizstāvis

Trešajā rindā ieskanas atmiņu motīvs, kas arī aktualizē biogrāfijas faktu – astoņpadsmit gadu vecumā S. Efrons Krimā iepazīnās ar M. Cvetajevu. Tomēr teksta lielāko daļu veido liriskā „es” monologs, kurā tiek apdziedāta Krīma – „Varoņu un Dievu zeme”. Tekstā skaidri nomanāma orientācija uz odas tradīciju, par ko liecina pantmēra izvēle (piecpēdu jamps), izsaukmes teikumu un saliktoņadjektīvu izmantojums, kā arī vairāku vārdu izcēlums, izmantojot lielo sākumburtu. Arī Krimas tēls ir mitoloģizēts. Ievērojot literāro tradīciju, Marina Cvetajeva aktualizē priekšstatu par Krīmu kā par antīkās pasaules daļu, iesaistot tekstā arhaiskus toponīmus: otrajā rindā parādās Melnās jūras antīkais nosaukums. Teksta turpinājumā šis tēls apaug ar vairākām autores individuālām konotācijām. Pirmkārt, tas tiek saistīts ar augstuma jēdzienu, kas Marinas Cvetajevas poētiskajā pasaulē iemieso gara ideālo pasauli, kas ir pretstatīta reālās zemes dzīves zemiskajai pasaulei. Jau otrajā strofā šis jēdziens tiek eksplīcīti izteikts. Dzejnieces radītais telpas tēls tiek personificēts: tas tiek dēvēts par augstprātīgo zemi, kas cilvēkam neļauj iejaukties.

Vārda *высокомерный* (tāds, kas mēra ar augstu mēru, izvirza augstas prasības) iekšējais tēls, kas valodas lietotāju apziņā jau zaudējis savu sākotnējo jēgu, konkrētā dzejoļa kontekstā tiek aktualizēts. Kaut arī Krīma tiek raksturota kā izredzēto – gara un radošajai sfērai piederošo - telpa, liriskais „es” uztver šo telpu ne tikai kā tādu, kas ir pieejama, bet arī kā kaut ko ļoti tuvu, radniecisku. To apliecina uzruna, ar kuru sākas nākamā četrinde:

Šajā strofā akcents no dzejas objekta tiek pārbīdīts uz lirisko subjektu, bet raksturojamās telpas nozīmīgumu nosaka gan tās kultūrvēsturiskā loma, gan nozīme liriskā „es” liktenī. Metaforas *pergamenta sausums* (*пергаментная сушь*) un *augstu elpošā Orfeja zeme* (*высокодышащая земля Орфея*) ne tikai konkretizē objekta raksturojumu, bet arī iesaista

daiļrades motīvu. Metafora *Varoņa un Ērgļa zīdītāja* (кормилица Героя и Орла) sasaista vienā veselumā mītu par Krimu un mītu par Sergeju Efronu<sup>222</sup>. Pēdējās divās saglabātā teksta rindās parādās spārna tēls, kas Cvetajevas poētikā simbolizē debesu pasauli<sup>223</sup>. Tādējādi atkal tiek aktualizēts pretstatījums augstais – zemiskais, kas iezīmēts teksta sākumā. Rezultātā tiek radīts priekšstats ne tik daudz par ģeogrāfisko, cik par garīgo telpu, kura paredzēta vien dažiem izredzētajiem. Pie tiem pieder varonis, kas veicis kaujas varoņdarbu, un dzejnieks, kas veic radošo varoņdarbu. Kaut arī dzejoļa teksts nav pabeigts, tas vairāk pamanāms kompozīcijas, nevis jēgas līmenī. Tomēr M. Cvetajeva, kuru neapmierina sākotnējais variants, saīsina šo tekstu un saglabā no tā tikai desmit rindas. Mazliet mainījusi to secību un pievienojusi pirmo rindu (*Augsto dvēseļu dīvainā saņēmēja...*), dzejniece iekļauj šo variantu ciklā *Labā vēsts* (Благая весть). Tā dzejolis *Augsto dvēseļu dīvainā saņēmēja...* kļūst par cikla devīto dzejoli un Marina Cvetajeva ieraksta to 1921. – 1923. gada dzejoļu tīrraksta burtnīcā<sup>224</sup>. Gatavojot ciklu publicēšanai, M. Cvetajeva tomēr neiekļāva tajā nedz šo, nedz vēl trīs dzejoļus.

Tā kā tekstā sastopamie elidējumi ir diezgan nenozīmīgi, tad varam pieņemt, ka dzejoļa nepabeigtība nebija tas iemesls, kāpēc M. Cvetajeva to npublicēja. Acīmredzot šī lēmuma pamatā bija dzejoļa *Augsto dvēseļu dīvainā saņēmēja...* neatbilstība cikla sižetiskajai un saturiskajai ievirzei, jo pārmaiņas, kas tika veiktas dzejoļa pēdējā variantā, skāra ne tikai formālo, bet arī saturisko pusi. Visus cikla dzejoļus vieno adresāta – Sergeja Efrona – tēls, uz ko norāda cikla sākumā ievietotais veltījums.

Atšķirībā no citiem darbiem dzejolis *Augsto dvēseļu dīvainā saņēmēja...* veidots kā liriskā „es” monologs, kas adresēts Krimai – Varoņu un Dievu zemei – un tajā nav tēla „tu”. Vienīgi klejošanas motīvs, kas pavīd pirmajā rindā, netieši norāda uz biogrāfisko zemtekstu. Saikne, kas bija iezīmēta starp autores mītu par brīvprātīgo varoni Sergeju Efronu un mītu par Krimu, galīgajā variantā ir zudusi. Šajā sakarā interesants šķiet fakts, ka, pārrakstot tekstu *Aizbrauca ar pēdējo kuģi...* M. Cvetajeva, kura parasti norāda uz variantu esamību, nesaista to ar dzejoli *Augsto dvēseļu dīvainā saņēmēja...*. Iespējams, ka ap to laiku šie teksti autores apziņā pastāvēja kā divi dažādi patstāvīgi darbi.

Teksta destrukciju varēja radīt tas, ka viena no nepabeigtā teksts sižeta līnijām tika izmantota patstāvīgā darbā, kaut gan autore turpina strādāt pie sākotnējā teksta. Pie tādiem

---

<sup>222</sup> Liriskā adresāta salīdzinājums ar ērgli sastopams arī citos S. Efronam veltītajos dzejoļos, piemēram, *Zem bēdu nastas neliecoties...*

<sup>223</sup> Пинежанинова Н. Концепт крыла в поэзии Марины Цветаевой // Борисоглебье Марины Цветаевой. Шестая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9 – 11 октября 1998 года). Сборник докладов. - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1999. - с. 218 – 230.

<sup>224</sup> Autore dzīves laikā dzejolis netika publicēts, bet vēlāk kļūdaini ietverts ciklā *Георгий*: Лубяникова Е. Неизданные стихотворения Марины Цветаевой (1921 – 1923) // Стихия и разум в творчестве Марины Цветаевой. XII Международная научно-тематическая конференция (9 – 11 октября 2004 года). Сборник докладов. - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, - Москва, 2005. - с. 447 – 451.

tekstiem pieder arī nepabeigtais darbs *Vienas dienas poēma*. Šo darbu autore sāka rakstīt 1926. gada janvārī, tā centrā vajadzēja būt krievu emigrantu liktenim, viņu pagātnei, līdz ar to bija paredzēts runāt par revolūcijas un Pilsoņu kara notikumiem: „Pa koku galotnēm izvest visu (1917.-1920.g.) – karagājiens. Dažas epizodes. Galvenās kaujas.” (III, 761). Marina Cvetajeva šim darbam uzrakstīja trīs dažādus fragmentus. Tas, ka starp tiem nav saiknes, norādīts šādā autorei ierakstā: „Visa poēma ir bezjēdzīga, bet izteiksmīga” (III, 761). Pirmajā fragmentā risināta vecās pasaules sagrūvuma tēma, kas poēmā parādās kā mantu dumpis. Šī tēma vēlāk pārauga *Kāpņu poēma*. *Vienas dienas poēmas* galvenais tēls ir „kāpnes līganās, kāpnes nedrošās, kāpnes ļodzīgās”, kas iezīmē arī vairākas opozīcijas, kuras organizē pirmā fragmenta tekstu. Pagātnes pasaule un tagadnes pasaule tiek pretstatītas viena otrai, izmantojot šādas pazīmes „stabilitāte – kustīgums”, „paredzamība – stihiskums”, „kārtība – haotiskums”. Laika perspektīvas iespaids tekstā tiek radīts, mērķtiecīgi izvēršot salīdzinājumu.

Наши вещи стали похожи

На солдат в дни Октября (III,744).<sup>225</sup>

Tas ne tikai atspoguļo modernās pasaules katastrofas izjūtu, kāda ir dzejniecei, bet arī ievada vēsturiskās pagātnes tēmu, revolūcijas tēmu. „Vienas dienas poēmas” otrajā fragmentā atklājas emigrācijas tēmas traktējums. Ja 20.gadu sākuma lirikā tiek radīts idealizēts emigranta tēls, kas pretnostatīts apkārtējai pasaulei *Emigrants*, tad poēmā jau ir cits traktējums: emigranti kļūst par rūpnīcu, staciju, robežapsardzes posteņu neatņemamu sastāvdaļu:

Кто - мы? Да по всем вокзалам...

Кто - мы? да по всем заводам... (III,746).<sup>226</sup>

Pēdējā fragmentā centrālā vieta ierādīta Brīvprātības tēmai, kas tiek skatīta kā periodiska parādība, kurai ir precedenti dažādos laikmetos. Tas saskan ar autorei mītu par Brīvprātīgo armiju, kas radīts dzejoļu grāmatā *Gulbju armetne (Лебединый стан, 1917 – 1921)*, Konkrētu vēstures reāliju izmantojums (mūsu štābs Novočerkaskā; markovieši) trešā fragmenta noslēguma rindās ievada vēstījumu par konkrētiem pilsoņu kara notikumiem, bet darbs pie poēmas tika pārtraukts. Autorei pierakstos nav konkretizēts, kā varētu attīstīties sižets. Skaidrāk atspoguļots vienīgi Krimas notikumiem veltīto epizožu saturs: „Krima. Pēdējais. Pēdējā Krima. Pēdējā Krievijas zemes pēda. Uz Krimu, Katrīnas vīzija vecumā”. Iespējams, tas saistīts ar to, ka „pēdējās Krimas” motīvs jau ne vienu vien reizi parādījies Marinas Cvetajevas lirikā. Tas sastopams dzejoļos *Krimas ieņemšana (Взятие Крыма)*, *Taujāšu plašās Donas ūdeņiem...*

<sup>225</sup> Mūsu mantas kļuvušas līdzīgas

Zaldātiem Oktobra dienās.

<sup>226</sup> Kas - mēs? Pa visām stacijām...

Kas - mēs? Pa visām rūpnīcām...



(*Буду выпрашивать воды широкого Дона...*), *Izrēķināšanās vārdā...* (*Во имя расправы...*), kā arī iepriekš analizētajā nepabeigtajā dzejolī *Devās prom ar pēdējo kuģi...*. Salīdzinot ar šiem tekstiem, iespējams restaurēt fragmentāro ierakstu jēgu, kuri tapuši, kad Marina Cvetajeva strādāja pie *Vienas dienas poēmas*. Piemēram, ierakstu „Uz Krimu, Katrīnas vīzija vecumā” varam izskaidrot, ja salīdzinām to ar dzejoli *Izrēķināšanās vārdā...* - tajā brīvprātīgo daļas izglābšanās, atkāpjoties no Krimas, tiek traktēta kā Katrīnas II, kuras valdīšanas laikā Krīma nonāca Krievijas impērijas sastāvā, aizbildniecības rezultāts.

Pateikt, kāpēc netika īstenota *Vienas dienas poēmas* iecere, grūti tāpēc, ka tā ir maz izstrādāta. Tomēr autores pieraksti ļauj pieņemt, ka Cvetajevas iecerē trūka kāda personāža vai situācijas, kas varētu nodrošināt nepieciešamo integrāciju. Tā kā nav vienojoša sākuma, tad neviens fragments, korelējot to ar kopīgo ieceri, nav saistīts ar nākamo fragmentu, kas savukārt noveda pie teksta destrukcijas. Piemēram, pirmo fragmentu autore attiecināja uz poēmas žanru, un tieši uz to arī attiecināts darba nosaukums *Nepiepildītā poēma*. Tā kā tas notikumu ziņā nav saistīts ar citiem fragmentiem un visas strofas vieno kopīga tēma – mantu dumpis kā vecās pasaules bojāejas personifikācija, šo fragmentu varam uztvert kā pabeigtu tekstu.

Otro fragmentu *Ilgu nosaukums bija TUR...* (*Тоска называлась ТАМ...*), kas veidots kā krievu emigrantu vispārējs raksturojums, autore nosaukusi par lirisku dzejoli, par ko liecina šāds komentārs: „Pievienoto fragmentu lūdzu iekļaut hronoloģiski manos dzejoļos (viss, kas ir aiz „Pēc Krievijas”)”. Iespējams, Marinu Cvetajevu neapmierināja kādu vēstures epizožu, kas tika iesaistītas poēmā, nosacītība, kas izrietēja no hronoloģijas, nevis autores koncepcijas prasībām. Šāds hronikālais vēstījuma princips bija svešs dzejnieces jaunrades estētiskajiem principiem. Rakstā *Mūsdienu Krievijas eposs un lirika* (*Эпос и лирика современной России*, 1932) Marina Cvetajeva rakstīja: „Notikumi baro, bet arī traucē, turklāt liriskajam dzejniekam vairāk traucē nekā baro” (V, 378). Turklāt šis hronikālais princips bija pretrunā ar sākumfragmentu lirisko dabu, kura izpaudās gan sižeta risinājuma paņēmienā, gan fragmentārisma principa izmantojumā kompozīcijas veidošanā, gan arī izteikuma subjektīvajā konotācijā. Daži šīs nepabeigtās poēmas motīvi tika attīstīti arī citos darbos. Jau *Nepiepildītājā poēmā* dumpja mantu motīvs tiek interpretēts ne tikai kā vecās pasaules bojāeja, bet arī mantu patiesās būtības izpausme, kas kļūs par galveno tēmu *Kāpņu poēmā*. Iespējams, ka neveiksmīgais mēģinājums atspoguļot vēsturisko materiālu *Nepiepildītājā poēmā* ietekmēja to, ka poēmā *Perekops* tika izmantots cits sižeta organizācijas princips. Tajā vairāk atklāts autores mīts par notikumiem, saskaņā ar kuru pārveidojas realitāte, nevis paši notikumi.

Arī poēmas *Dziedātāja* sākumfragments iegūst patstāvīga darba statusu: tas ar nosaukumu *Māja* tika publicēts kā atsevišķs dzejolis (*Современные записки*, 1936, № 6). Šajā fragmentā

sīki aprakstīta māja, kur notiek darbība. Sākumfragmenta saikne ar poēmas sižetu parādās tikai pēdējās rindās.

Iespējams, Marinas Cvetajevas atsevišķu tekstu nepabeigtība izriet no destrukcijas, kas saistīta ar kādas sižeta līnijas iestrādi citā tekstā. Piemēram, 1921. gada maijā parādās cikls *Marina*, kurā liriskā formā atklāts sižets par Marinu un Dimitriju. Tā kā lugas, ko bija iesākusi rakstīt Marina Cvetajeva, teksts nav saglabājies, varam vien pieņemt, ka dramatiskā iecere transformējusies citā žanra formā, kura vairāk atbilst autores centieniem pārradīt vēsturiskos notikumus un izteikt savus pārdzīvojumus.

Marinas Cvetajevas daiļradē gan pabeigta, gan pilnībā nepabeigta darba teksts var tikt tālāk transformēts. Transformācijas būtība ir tas, ka daļa sākotnējā teksta sāk funkcionēt vai nu kā patstāvīgs teksts, vai arī tādās virstekstuālas vienības sastāvā kā dzejoļu krājums. Pirmajā gadījumā sākotnējā teksta daļa iegūst savu žanrisko statusu, otrajā gadījumā autore tekstu vēl arvien uztver kā lielāka apjoma darba fragmentu, ko apliecina attiecīga piezīme. Šāda veida pārmaiņām var tikt pakļauts ne tikai liriskais cikls, bet arī poēmas, lugas, autonoma dzejoļa teksts. Šīs parādības izplatība Marinas Cvetajevas dzejā saistīta ne tikai ar to, ka tekstam, kas nav pilnībā pabeigts, ir tendence uz destrukciju. Tā saistīta arī ar pabeigtu darbu sižeta un kompozīcijas fragmentārumu, kā arī ar to, ka dzejniece uztver tekstu kā dinamisku, nepārtrauktā tapšanas stāvoklī esošu struktūru.

### 3.2. Nepabeigtā teksta statusa maiņa

Nepabeigtā teksta fenomena savdabīgums izriet no tā, ka līdz ar gadījumiem, kad nepabeigto tekstu fragmenti sāk patstāvīgi funkcionēt, ir arī gadījumi, kad autors visu tekstu ietver savos krājumos vai arī piedāvā to publicēt. Tas, ka nepabeigtība tiek apzināti akcentēta parateksta līmenī, ļauj domāt, ka Marina Cvetajeva tiecās piešķirt teksta formālajai nepabeigtībai mākslinieciskā paņēmiena funkcijas.

Raksturīgi, ka minētā tendence izpaužas jau agrīnajā lirikā, kurā M. Cvetajeva nepabeigtību sāk izmantot kā poētikas principu. Dzejoļu krājuma *Burvju lukturis (Волшебный фонарь (1912))* trešajā nodaļā, kuras nosaukums ir *Ne jau priekam (Не на радость)*, autore iekļāvusi dzejoli *Ja laime... (Если счастье...)*, kam pievienota norāde „Nepabeigts”<sup>227</sup>. Tā kā šī laika rokraksti nav saglabājušies, bet publicētajā tekstā nav elidējumu un pārtraukumu teksta beigās, tad nevaram konstatēt, vai šis teksts tiešām nav bijis pilnībā pabeigts. Tomēr gan pati publikācija, gan autores piezīme liecina, ka Marina Cvetajeva tīšuprāt pievērs uzmanību teksta nepabeigtībai. Kā jau tika norādīts, apzīmējums „fragments” (*фрагмент, отрывок*) tā laika mākslas darbos sastopams bieži, piemēram, Konstantīna Baļmonta, Andreja Belija, Annas Ahmatovas grāmatās. Tomēr Marina Cvetajeva atsakās no norādes, kuru lasītāji varētu uztvert kā žanra apzīmējumu.

Pirmo krājumu poētikas kontekstā autores izvēlēto apzīmējumu iespējams interpretēt kā autora vēlmi akcentēt savu tekstu neliterārumu: tie, tāpat kā ieraksti dienasgrāmatās, var palikt nepabeigti, jo paredzēti nevis lasītājam, bet gan savu emociju izteikšanai. Tādējādi līdz ar adresāta pilna vārda norādi veltījuma daļā nepabeigtība palīdz īstenot autora vēlmi atspoguļot literārajos darbos savas biogrāfijas faktus. Tomēr nepabeigtība vēl nav kļuvusi par teksta strukturālu īpatnību. Dzejolis ir jēdzieniski pabeigts, jo dominējošā doma – atteikšanās no laimes – ir skaidri izteikta. Skatot dzejoli *Ja laime...* krājuma kontekstā, var domāt, ka Marina Cvetajeva centās radīt nepabeigtības iepaidu, lai ieskicētu iespējamās pārmaiņas liriskā „es” noskaņojumā, kas izpaužas krājuma nobeiguma dzejoļos *No pasakas pasakā (Из сказки в сказку)*, „Piedod” *Burvīgajai mājai ((Прости Волшебному дому)*. Šo pieņēmumu balsta ne tikai autores piezīme, bet arī teksta kompozīcija: dzejolī ir trīs viena tipa astoņrindes, ko veido salikti pakārtoti teikumi ar nosacījuma palīgteikumu, līdz ar to strofu izkārtojumā ir respektēts nepabeigtības princips.

Dzejolis *Ak, ar visiem vējiem... (О всему ветрам...)*, kas sarakstīts 1921. gada 14. jūlijā, ietilpst liriskajā ciklā *Georgijs (Георгий)*, kas savukārt ir viduslaiku dzīves aprakstos sastopamā

<sup>227</sup> Цветаева М. Собрание стихотворений, поэм и драматических произведений в трёх томах. Т. 1. Москва: Прометей, 1991. с. 152.

sižeta par svētā Georgija uzvaru pār čūsku autores interpretācija. Tas, ka Cvetajeva pievēršas labi zināmam, viņas laikabiedru izstrādātam materiālam<sup>228</sup>, varētu būt saistīts ar to, ka dzejniece apziņā svētais Georgijs veido asociatīvu saikni ar viņas vīra Sergeja Efrona tēlu. Šāda salīdzinājuma pamatā ir tas, ka Sergejs Efrons atradās Brīvprātīgo armijā, kas cīnījās pret boļševikiem, un, saskaņā ar Cvetajevas interpretāciju, glāba Krieviju tāpat kā svētais Georgijs. Turklāt, sākot darbu pie cikla, Marina Cvetajeva nezināja, vai viņas vīrs ir dzīvs, kas vēl vairāk sekmēja to, ka viņa heroizēja vīra tēlu. Par to, ka viss cikls veltīts Sergejam Efronam, liecina vēsturiskā varoņa un reālās personas līdzība.

Dzejolis viedots kā slavas dziesma, ko liriskā vēstītāja veltī svētajam Georgijam, kas arī izskaidro to, kāpēc tekstā dominē izsaukuma intonācija. Tekstā atrodama tieša norāde uz to, ka autores piedāvātais tēla traktējums atšķiras no tradicionālā:

Не тот — высочайший,  
С усмешкою гордой:  
Кротчайший Георгий,  
Тишайший Георгий (II, 41).<sup>229</sup>

Piederības vietniekvārda *mans* atkārtojums akcentē to, ka liriskā „es”attieksme pret vēsturisko tēlu ne tikai atšķiras no tradicionālās, - tā ir dziļi personiska, kas savukārt ļauj veidot asociatīvo saikni starp teksta saturu un adresātu, kurš minēts cikla veltījuma daļā – Marinas Cvetajevas vīru Sergeju Efronu.

Dzejolis beidzas ar tiešu uzrunu adresātam (*Так слушай же!./Klausies taču!*) un apraujas pusvārdā. Teksta nepabeigtība akcentēta ne tikai grafiski, izmantojot daudzpunktus, un vizuāli - novietojot pēdējo rindu atstatu no citām strofām, - tā tiek komentēta arī norādē, kas papildina tekstu. Tajā Marina Cvetajeva paskaidro, kāpēc dzejolis nav pabeigts: „*Nav pabeigts vēstules dēļ*” (*He dokonчено за письмом*). Šajā gadījumā atklāti norādīts, ka jaunrades procesā iejaukušies konkrēti dzīves notikumi. Teksta nepabeigtība, kuras iemesls ir autores dzīves fakts, ļauj maksimāli samazināt poētiskā izteikuma nosacītību, padara to reālu un dziļi personisku. No otras puses, poēzijas augstais semiotiskais statuss būtiski paaugstina reālo (ne no mākslas dzīves) faktu statusu. Teksta nepabeigtības kā mērķtiecīgi izmantota mākslinieciskā paņēmiena nozīmīgums palielinās sakarā ar to, ka dzejolis *Ak, ar visiem vējiem...* ir pēdējais cikla *Georgijs*

<sup>228</sup> Par M.Cvetajevas cikla asociatīvo saikni ar sadzīves sižetu un M. Kuzmina un K. Baļmonta izstrādātajiem variantiem skat.: Мейкин М. Марина Цветаева. Поэтика усвоения. Москва, 1997. с.158 – 163.

<sup>229</sup> Ne tas - augstākais,

Ar smīnu lepnu:

Visrāmākais Georgijs,

Klusākais Georgijs.

dzejolis, kas ievietots krājumā. Dzejnieces biogrāfijas teksts ieplūst visa krājuma Amats tekstā, kas tā nepabeigtībai piešķir īpašu estētisko nozīmīgumu.

Poēma *Perekops* atšķirībā no iepriekš raksturotajiem dzejoļiem autore dzīves laikā netika publicēta, bet M. Cvetajeva cerēja, ka nākotnē, iespējams, jau pēc viņas nāves, tā tiks publicēta. Viņa sagatavoja rokraksta fīrakstu un detalizētas piezīmes pie poēmas.

Darbs pie poēmas *Perekops* ilga kopš 1928. gada vasaras līdz 1929. gada pavasarim. Kā zināms, Marina Cvetajeva ne vienreiz vien ir mēģinājusi savos darbos apcerēt notikumus, kas sākās pēc revolūcijas un Pilsoņu kara. Krājumā *Gulbju apmetne* viņa rada Brīvprātīgo armijas dalībnieku heroizētu un mitoloģizētu tēlu, asociatīvi saistot to ar dažādiem vēsturiskiem laikmetiem, turklāt dominē tēmas biogrāfiskais traktējums. Darbā, kam dots nosaukums autore *Nepiepildītā poēma* tiecas pārvarēt noslēgtību, grasās iesaistīt poēmā stāstījumu par Pilsoņu kara svarīgākajiem notikumiem, bet iecere netiek realizēta, jo, kā jau norādīts, izvēlētais hronikas princips bija pretrunā gan ar autores estētiskajiem uzskatiem, gan ar uzrakstīto fragmentu lirisko raksturu. Netika pabeigta arī poēma *Jegoruška*, kurā Marina Cvetajeva bija iecerējusi sasaistīt pamatsižetu ar sava laika notikumiem. Arī poēmā *Sarkanais vērsēns* (*Красный бычок*), kas uzrakstīta 1928. gada aprīlī, izmantota Brīvprātīgo kustības tēma, tomēr tā saistīta ar galvenā personāža likteni, viņa pagātni, bet dominējošā poēmā ir nāves tēma. Šī darba noslēguma fragmentu uzdevums ir nevis restaurēt vēsturiskos notikumus, bet gan pilnīgāk atklāt poēmas centrālo tēlu – sarkano bullēnu, kas simbolizē bezjēdzīgu nāvi. Tāpēc Marina Cvetajeva drīz vien sāk darbu pie jaunas poēmas, kurai dod nosaukumu *Perekops*. Šoreiz autore uzmanības lokā ir viena Pilsoņu kara epizode – Brīvprātīgo armijas, kurā bija arī Cvetajevas vīrs Sergejs Efrons, uzbrukums, kas notika 1920. gada maijā Krimā Perekopa zemes šaurumā.

Mūsdienu izdevumos šis darbs atrodas blakus pabeigtajām poēmām, jo tā tekstā nav elidējumu, tam ir precīzi izstrādāta struktūra. Poēmas sižets veidots šādi: poēmas darbības vietas apraksts (*Aizsargvalnis / Вал*), Perekopa kaujas dalībnieku ikdiena (*Dieninieks / Дневальный*, *Ceriņi / Сурень*), Brusilova<sup>230</sup> aicinājums apvienoties ar Sarkanā armiju (*Brusilovs / Брусилов*), gadījumi, kad kāds pāriet sarkano pusē (*Pārbēdzēji / Перебежчики*), Vrangeļa ierašanās<sup>231</sup> (*Vrangelis / Врангель*), uzbrukuma gatavošana (*Uzbrukums / Налет, Prožektors / Прожектор*), uzbrukuma priekšvakarā (*Priekšvakarā / Канун*), "pēdējā stunda zemnīcā" (*Pēdējā tēja / Последний чай*), uzbrukuma sākums (nodaļas *Iznāciens / Выход* divi pirmie fragmenti), kauja (minētās nodaļas trešais fragments), Brīvprātīgo armijas uzvara (pēdējais fragments). Līdz ar to, ja autore mērķis bija parādīt vienu no brīvprātīgo uzvarām Perekopa

<sup>230</sup> Brusilovs Aleksandrs (1853-1926) – krievu ģenerālis, kopš 1920. gada dien Sarkanajā armijā. 1920. gada maijā vērsās pie visiem krievu virsniekiem ar aicinājumu pārtraukt brālļu karu un konsolidēties Sarkanās armijas rindās, lai cīnītos pret Poliju.

<sup>231</sup> Pjotrs Vrangelis – viens no Baltās armijas virspavēlnieks.

kaujas laikā, tad šī epizode atklāta maksimāli pilnīgi. Tomēr ir zināms, ka Marina Cvetajeva plānoja turpināt darbu pie poēmas. 1931. gada 7. martā Parīzes avīzē *Atdzimšana (Возрождение)* publicēta intervija ar Marinu Cvetajevu *Ciemos pie Marinas Cvetajevas*, ko sagatavojusi avīzes korespondente, prozaiķe un literatūras profesore Nadežda Gorodecka. Intervijas laikā saruna ievirzās arī par poēmu *Perekops* par kuru korespondente runā kā par darbu, kas vēl jāpabeidz. Autores vērtējums ir ambivalents: „Pabeidzu, un arī nepabeidzu” (IV, 626). Tālāk Marina Cvetajeva, atbildot uz neizpratnes pilno korespondentes jautājumu, sīki skaidro šī pretrunīgā izteikuma jēgu: „Poēma par simt dienas ilgo sēdēšanu Perekopā. Aizsargvaļņa dzīve, nostiprināšanas darbs, aeroplānu uzlidojums, Vrangeļa ierašanās un, visbeidzot, - slavenā izlaušanās, kad naktī notika dievkalpojums un – „nodzēst uguni” – un – ceļā. Izlauzās un iegāja – Krievijā.... Te es arī beidzu, bet man gribējās arī parādīt pēdējo Perekopu, pēdējās divas, trīs dienas, visa beigas” (IV, 626).

Tādējādi autores neviennozīmīgo vērtējumu par radīto tekstu varam skaidrot tā, ka iecerētajā darbā (tāpat kā citās Marinas Cvetajevas poēmās) tika izmantots fragmentārisma princips, kas radīja nepieciešamos apstākļus, lai katrs fragments varētu iegūt patstāvīga darba statusu. To, kāpēc iecere netika pilnībā realizēta, dzejniece skaidro šādi: „Nevaru atrast aculiecinieku. Piedāvā aprunāties ar štāba ģenerāli. Bet man taču ne jau ģenerālis vajadzīgs, man vajadzīgs ierindas virsnieks – svarīgi ir sīkumi – kādi bija laika apstākļi, kādi vārdi tika sacīti. Galu galā sameklēja man kaut kādu Drozdova armijas virsnieku – tagad strādā rūpnīcā. Rakstu viņam. Dabūju atbildi – tā sakot, sestdienās mēs dzeram, bet citās dienās nav laika. Bet, tā kā Jūsu klātbūtnē dzert neērti, tad tas nozīmē, ka zaudēsim vienīgo atpūtas dienu. Tā nekas nesanāca” (IV, 626). Šim paskaidrojumam ir nepārprotami ironisks raksturs, ko apstiprina arī korespondentes komentārs: „Marina Cvetajeva nesmejas, bet sejas izteiksme viņai tāda, it kā tur slēptos smiekli” (IV, 626).

Lai noskaidrotu, kāpēc šī iecere netika īstenota pilnībā, svarīgāks ir ieraksts, ko Marina Cvetajeva veikusi 1938. gadā. Tad, gatavodamās atgriezties Padomju Savienībā, viņa pārraksta poēmu „Perekops” vienā no burtnīcām, kas sagatavotas, lai atstātu ārzemēs to arhīva daļu, kuru nevarēja vest uz PSRS, kur valdīja totalitārais režīms. Poēmas tekstam bija pievienots šāds komentārs: „Pēdējo Perekopu neuzrakstīju – dienasgrāmatas vairs nebija, pats perekopietis jau bija atsalis pret Perekopu, - bet citi – bijušie un vēl neatsalušie – neprata stāstīt – vai arī es nesapratu (par karu). Tā arī palika pēdējais Perekops bez manis, bet es – bez pēdējā Perekopa – žēl” (III,178).

Pamatojoties uz šo ierakstu, Maikls Meikins secina, ka Marina Cvetajeva atteicās no poēmas fināldaļas rakstīšanas sava vīra Sergeja Efrona iespaidā<sup>232</sup>, kurš, būdams emigrācijā, mainīja savus politiskos uzskatus un aktīvi iesaistījās kustībā par atgriešanos PSRS. Tomēr arhīva materiāli, kas kļuvuši pieejami pēdējā laikā un ko rūpīgi izpētījuši dzejnieces biogrāfi<sup>233</sup>, pārliecinoši pierāda, ka Marinai Cvetajevai nebija pieņemami vīra jaunie uzskati un viņa ārkārtīgi negatīvi vērtēja viņa lēmumu atgriezties Padomju Savienībā.

Mūsuprāt, īpaši svarīgs ir tas ieraksta fragments, kurā blakus ārējiem apstākļiem, kas traucējuši pabeigt poēmu *Perekops*, norādīts arī cits iemesls, kas saistīts ar to, ka Marina Cvetajeva pati šo materiālu uztver – viņa „nesaprot kara tematiku”. Šī autore piezīme ir svarīga arī tāpēc, ka tā palīdz noskaidrot, kā sabalsojas poēmas *Perekops* pamatā esošie notikumi un tās teksts. M. Cvetajevas daiļrades pētījumos ilgu laiku valdīja uzskats, ka *Perekops* ir hronikas tipa poēma, kas „atspoguļo mēģinājumu pārvērst poēmu no personības mākslinieciskas pašizzināšanas formas par objektīvās īstenības izziņas veidu”<sup>234</sup>.

Saskaņā ar šādu traktējumu poēmas kompozīcijas struktūrā katras nodaļas vietu pirmām kārtām nosaka īstenības notikumu hronoloģija, teksta mākslinieciskā telpa atbilst reālai ģeogrāfiskajai telpai, bet mākslinieciskais laiks – vēsturiskajam laikam. Kā apstiprinājums Marinas Cvetajevas centieniem ņemt vērā vēstures faktus tiek nosaukti notikumu dalībnieku vārdi, kas minēti poēmā, nodaļā *Aizsargvalnis* piedāvātā darbības vietas apraksta atbilsme baltgvardu armijas reālajai dislokācijas vietai Krimas aizstāvēšanas cīņu laikā, nodaļā *Brusilovs* izmantotās epizodes atbilsme īstenībai. Neprecizitātes, kas atrodamas poēmā, piemēram, īstenībā tika uzvarēta revolucionārā Trīspadsmitā, nevis Devītā armija, tiek uzskatītas par nejaušību. Tik tiešām, toponīmu bagātais klāsts (*Щемиловка, Армянск, Школьная Горка, Первоконстантиново*) un poēmā atspoguļoto notikumu precīza datuma norāde (*divdesmit piektā maija nakts / ночь мая двадцать пятого*) rada teksta dokumentalitātes iespaidu. Piezīmēs, kas uzrakstītas 1939. gada janvārī, autore uzstājīgi norāda, ka darba tapšanas gaitā izmantoti dokumentāli avoti.

Starp citu, šīs piezīmes veido savdabīgu poēmas *Perekops* paratekstu<sup>235</sup>. Autores piezīmēs atrodami ne tikai reāli un leksiska rakstura komentāri, bet arī atklāti būtiski poēmas satura aspekti. Marina Cvetajeva šajā komentārā, kas uzrakstīts tikai uz dažām lappusēm, vairākkārt atsaucas uz savu vīru Sergeju Efronu. Starp citu, šādi komentāri ne vienmēr ir

<sup>232</sup> Мейкин М. Марина Цветаева: Поэтика усвоения. Москва: Дом – музей Марины Цветаевой, 1997. с. 263.

<sup>233</sup> Кудрова И. Путь комет. Жизнь Марины Цветаевой. Санкт-Петербург: Вита Нова, 2002. с.242.

<sup>234</sup> Титова Е. «Преображенный быт». Опыт историко-литературного комментария десяти поэм М. И. Цветаевой. Вологда, 2001. с.26.

<sup>235</sup> Петкова Г. Цветаевские «Пометки» к «Перекопу» как паратекст // «Лебединый стан», «Переулочки» и «Перекоп» Марины Цветаевой. Четвертая международная научно-тематическая конференция (Москва, 9-10 октября 1996 г.). Сборник докладов. - Москва Дом-музей Марины Цветаевой. 1997. — с. 191–194.

nepieciešami. Ja piezīme, kas rakstīta pie nodaļas *Iznāciens* četrindes, varētu būt saistīta ar to, ka Marina Cvetajeva citē cīņu dalībnieku teikto, tad citas piezīmes attiecas tikai uz nenozīmīgiem sadzīviskiem sīkumiem<sup>236</sup>, kuru esamību nav vajadzības apstiprināt. Autore īpaši uzsver to, ka poēmas pamatā ir dokumentāli fakti: „Gandrīz to pašu varu teikt arī par visu manu Perekopu, kas tika rakstīts šādi: kreisajā pusē – viņa burtnīca (mazītiņa, pat ne burtnīca – papīru čupiņa), labajā – mana melnrakstu burtnīca – zila, četrreiz lielāka (III,184).

Tomēr šo piezīmju uzdevums nav pierādīt darba vēsturisko ticamību. Tās orientē lasītāju uz poēmas teksta, kurā atspoguļota autore vēlme radīt nevis vēsturisku dokumentu, bet gan mākslas tekstu, adekvātu uztveri. Marina Cvetajeva, uzstājot, ka poēmas tapšanas posmā izmantojams aculiecinieka teiktais, cenšas uzsvērt, ka pieļautās neprecizitātes saistītas nevis ar to, ka viņa nebūtu zinājusi faktus par notikumiem Perekopā, bet gan par to, ka viņa uztver šos notikumus specifiski - kā dzejniece, kas arī nosaka radāmā darba struktūras īpatnības.

Viena piezīme, kas norāda uz to, ka poēmas teksts ir saistīts ar dokumentālu avotu, beidzas šādi: „Ja manā Perekopā ir fiziska rakstura kļūdas, tad tajā vainojami dzejoļi, kuru dēļ nācās izmantot jēdzienus, kas nav saistīti ar šo lietu. Un vēl – mans bezcerīgais, neārstējamais armijas aklums. Rakstīju kā akla, pazīstot tikai jūtas un tuvākos priekšmetus. Rakstīju tā, kā tie – gāja” (III,184). Zīmīgi, ka autore akcentē kopsakarības starp poēmas teksta radīšanu un izjūtām, ko pārdzīvoja notikumu līdzdalībnieki (*нисала, как те или/рактіју ка tie gāja*). Visas poēmas garumā Marina Cvetajeva liek saprast, ka tieši viņa ir ne tikai interpretētāja<sup>237</sup>, bet arī netieša aprakstīto notikumu dalībniece, jo ar viņas grāmatu *Buryju lukturis* Sergejs Efrons ir izgājis „visus brīvprātīgo kaujas ceļus – no pirmajām dienām Novočerkaskā līdz pēdējām Krimā”. Tādējādi izrādās, ka tieši dzejniekam ir absolūtās zināšanas par notiekošā būtību, kas vēsturniekam, kurš ievēro hronoloģisko secību, var būt slēpta. Autore uzstādījums, ka jāveido nevis notikumu hronika, bet gan kaut kāda mitologēniska struktūra, tiek akcentēts arī poēmas tekstā:

Сказ – Перекопский Патерик.

Творю – чиста моя корысть.

< ... >

Слушай – сказ!

<sup>236</sup> „Kā liecina brīvprātīgais, no kura vārdiem es pierakstīju, vienīgā lasāmviela viņiem tajās simt dienās bija kasiera papīru čura”. (III, 183),

<sup>237</sup> Viens no poēmas epigrāfiem:

„Через десять лет забудут!

— Через двести — вспомнят!

(Живой разговор летом 1928 г. Второй — я.)” (III, 148).



Te izpaužas ne tikai tāda Marinas Cvetajevas jaunrades raksturīga iezīme kā mītrades tendence, par kuras būtību viņa uzskatīja „kodola izzināšanu un izcelšanu dienas gaismā, kodola pastiprināšanu uz „apstākļu” rēķina, nolemtības uz nejaušības, likteņa uz dzīvības rēķina” (V, 205), bet arī atklājas autores viedoklis par vēsturisko notikumu atspoguļojumu mākslas darbā. Rakstā *Dzejnieks par kritiku (Поэт о критике)* viņa atzina: „Pārliecinošas ir tikai detaļas: jūra tādā un tādā mirklī, šāds veidols. Pats briesmīgākais, pats ļaunākais (un godpilnais) ienaidnieks, kas var būt dzejniekam – redzamais. Ienaidnieks, kuru viņš var pievārēt, tikai izzinot.” (V, 277).

Marina Cvetajeva negatīvi vērtē faktu burtisku ievērošanu. Tas arī radīja viņas negatīvos izteikumus par Borisa Pasternaka poēmu *Leitnants Šmits*, kas atrodami 1926. gada 1. jūlijā rakstītājā vēstulē. Viņa uzskata, ka poēma ir neveiksmīga, jo tajā saglabāta „traģiska uzticība oriģinālavotam”. Īpašu interesi raisa tas, ka Marina Cvetajeva raksta par principiem, ko viņa ievēro, izmantojot daiļdarbā dokumentālus materiālus: „Kāpēc tu nepiedāvāji Šmita redzes tēlu – tikai žesti? ... Parādītu tu Šmitu darbībā – tikai ainavu virkne –, tu paceltu viņu virs īstenības... Man Šmidts nebūtu Šmidts, jo es viņu vispār nepacēlu, tāpat kā nespēju (pagaidām) pacelt Jeseņinu” (VI, 260).

Daudz ko liecina arī tas, ka šī Pasternaka poēma ne vienreiz vien tiek minēta literatūrkritiskos rakstos *Dzejnieki ar savu vēsturi un dzejnieki bez vēstures (Поэты с историей и поэты без истории)*, *Mūsdienu Krievijas etnoss un lirika (Энос и лирика современной России)*, kuros izteikti teorētiski vispārinājumi par mākslas un realitātes sabalsojumu. Borisa Pasternaka poēma *Leitnants Šmits* tiek skatīta kā piemērs tam, ka neveidojas saskaņa starp vēstures materiālu un daiļdarba māksliniecisko raksturu. Lai panāktu šādu saskaņu, nepieciešams pārveidot reālos notikumus un personas, atklāt to būtību, kas savukārt nozīmē, ka, saskaņā ar Cvetajevas koncepciju, jārada autora mīts par to visu: „Boriss Pasternaks pretēji jebkuram citam lirīķim neizveidoja savu varoni tā, lai tas atbilstu apkārtējai pasaulei, nepadarīja tēlu spilgtāku, bet gan aiz cieņas pret vēsturisko patiesību... atstāja to tādu, kāds viņš bija tajā liriskajā orkānā, kas plosās ap viņu. Ne tikai nemainīja viņu, bet ar grandiozo fonu – padarīja sīkāku. Šmits izceļas uz sava vēsturiskā fona, bet lirisko fonu viņš neztur, un kurš gan no mums, nepārveidotiem, spētu to izturēt” (V, 409). Īsāk savu viedokli par reālā materiāla iesaistīšanu

---

<sup>238</sup> Nostāsts - Perekopa Pateriks.

Radu - mans guvums tīrs.

<...>

Klausies - nostāsts!

Lieta - tumsa...

daiļdarbā Marina Cvetajeva paudusi rakstā *Dzejnieks par kritiku*: „Poēmā par Žannu D’Arku, piemēram: viņu protokols. Mans ugunskurs”(V, 285).

Izklāstītā Marinas Cvetajevas koncepcija poēmā *Perekops* iemiesota, radot savu mītu par Perekopu kā sakrālu telpu, kur notiek nevis vienkārša pretēju politisko spēku sadursme, bet gan Labā un Ļaunā eksistenciāla divcīņa, kas ilgst bezgalīgi un atkārtojas visur un vienmēr. Tas akcentēts jau epigrāfu sistēmā. Pirmajā (*А добрая воля везде одна/Labā griba visur vienāda*) parādās jēdziens *добрая воля/labā griba*, kas sasaucas ar nosaukumu *Добровольческая Армия* (*burt. Labās gribas (Brīvprātīgo) armija*) un tiek apliecināts šī jēdziena universālais raksturs. Otrais epigrāfs – rindas no Teodora Štorma dzejoļa *Frauen-Ritornelle* -, līdz ar trešā epigrāfa pirmo rindu iesaista poēmā tēzi par aizmirstības neizbēgamību, kam pakļauti pagātnes notikumi, kuru autore noraida trešajā epigrāfā. Tātad, ja pirmajā epigrāfā norādīts, ka starp jēdzienu *labā griba* un noteiktu vietu telpā nav nekāda sakara, tad trešajā epigrāfā apliecināta tā pārlaicīgā būtība.

Autores radītā mīta par Perekopu saturs tiek atklāts teksta izvērsuma gaitā. Tas izpaužas kā mīta par Brīvprātīgo armiju kā Dieva karotājiem invarianta realizācija, kas radīts jau dzejoļu krājumā *Gulbju apmetne*. Svarīgs līdzeklis tā radīšanā ir dažāda veida reminiscences, ar kuru palīdzību tiek aktualizēts dažāds kultūrvēsturiskais slānis. Šāda aktualizācija ne tikai palīdz heroizēt Brīvprātīgo armiju, bet arī ļauj radīt daudzdimensionālu telplaika struktūru. Toponīma Taurija/*Таврида* izmantojums Krimas nosaukšanai, Homēra un Hērodota pieminēšana aktualizē antīkās pasaules tēmu, kas savukārt ļauj saistīt kauju par Perekopu ar Trojas kara notikumiem:

Илиона тени –  
В бой! (III,148 – 149).<sup>239</sup>

Salīdzinot Brīvprātīgo armijas karavīrus ar Trojas aizstāvjiem, Cvetajeva ne tikai akcentē neizbēgamas bojāejas motīvu, bet arī iesaista šo vēsturisko notikumu pasaules kultūras kontekstā. Savukārt reminiscences no darba *Teiksma par Igora kauju* (*Слово о полку Игореве*) aktualizē nacionāli vēsturisko kontekstu<sup>240</sup>, bet Pilsoņu kara notikumu sasaiste ar Bībeles motīvu par Kainu un Ābelu atklāj notikumu dziļāko būtību un paceļ tos pāri laikam un telpai:

Третий год уж  
Авель с Каином  
Бьется! Пройдено

---

<sup>239</sup> Илиона ēnas

Сīņā!

<sup>240</sup> Смит А. «Перекоп» М.Цветаевой: концепт идентичности в медитативной лирике // „Чужбина, родина моя...”. Эмигрантский период творчества М. Цветаевой. XI цветаевская международная научно-тематическая конференция. Сборник докладов. - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2004. - с. 205 – 206.

СКОЛЬКО СОТ  
Верст? (III, 175).<sup>241</sup>

Atbilstoši mītam, kas radīts poēmā par Perekopu kā sakrālu telpu, tiek arī semantizēti telpas tēli. Jau poēmas sākumā Perekopa zemesšaurums tiek skatīts kā robežtelpa, kas atrodas starp veco un jauno pasauli, starp pagātņi un nākotni:

Перекоп-перевал -  
Руси - наковальня

<...>

Там перекапывалась *новь*,  
Окапывалась *бывь* (III, 151).<sup>242</sup>

Izmantojot salīdzinājumus, kuros ietilpst tēli, ko vieno semantiskais princips ‘tāds, kas nes iznīcību, katastrofas draudus, Perekops tiek definēts kā nāves telpa:

Земля была суха, как соль,  
Была суха, как прах.  
Земля была суха - как склад,  
Почувявший фитиль.  
Земля была – перед грозой  
Как быть должна земля.  
Земля была суха, как скит,  
Которому гореть. (III. 148 – 149)<sup>243</sup>

---

<sup>241</sup> Jau trešo gadu

Ābels ar Kainu

Сīnās! Noieti

Cik simti

Verstu?

<sup>242</sup> Perekops - pāreja -

Krievijas lakta

<...>

Tur tika pārrakts plēsums,

Ierakts bijums.

<sup>243</sup> Zeme bija sausa kā sāls,

Sausa kā pīšļi.

Zeme bija sausa - kā noliktava,

Kas degli jauš.

Zeme bija - pirms pārkonnegaisa

Kādai jābūt zemei.

Zeme bija sausa kā apmetne

Tas izriet no autores priekšstata par Brīvprātīgo kustības nolemību, kas tikai pastiprina Krimas aizstāvju mokpilnās varonības nozīmīgumu. Poēmas darbība norisinās divu telpas sfēru krustpunktā: no vienas puses, tā ir Krimas-Taurīdas (Taurijas) telpa, kuras reālās pazīmes tiek paceltas simbolu līmenī, no otras puses – tā ir ‘svētā Krievzeme’ (“*святая Русь Божова*”). Krieviju Marina Cvetajeva traktē nevis kā ģeogrāfisku, bet gan kā metafizisku telpu. Tāpēc tās robežas ir nenoteiktas: Krievija ir tur, kur atrodas tās sargi, Brīvprātīgo armijas kareivji:

Русь – где *мы*:

Нынче - Крым.

Русь есть *мы* (III, 158).<sup>244</sup>

Telpas koordināšu nosacītība, divējādas – faktiskās un simboliskās – interpretācijas iespējamība tiek akcentēta autores norādē, kas pievienota poēmas tekstam. Brīvprātīgo armijas uzbrukums, tās virzība uz Sivašu (upi) un sarkanarmiešu aizsargjoslas pārrāvums nozīmē to, ka tiek iegūta sakrālā telpa, atgūta „svētā Krievija”. Baltgvardu armijas uzvara tiek traktēta kā *ienākšana mūžīgajā pilsētā ar rūpolzariem rokās (в вечный град вербный въезд)*. Evaņģēlija mitologēmas aktualizācija ne tikai nodrošina to, ka poēmas notikumi vairs nav saistīti ar ģeogrāfisko telpu un vēsturisko laiku, bet arī kārtējo reizi akcentē moklilnas nāves motīvu.

Poēmas sižeta attīstību nenosaka vēsturiskā hronoloģija, autores centieni pēc iespējas pilnīgāk atklāt radāmā mīta saturu. Marina Cvetajeva nenošķir pagātņi, tagadni, nākotni, viņa atjauno zaudēto laiku saikni, tāpēc poēmā daudz fragmentu, kas palēnina vēstījuma plūdumu un tiek izmantoti, lai pārslēgtos no vienas laika dimensijas uz citu. Piemēram, vēstījums par Brusilova ierašanos attiecīgajā nodaļā tiek pārtraukts, iepludinot fragmentu, kas lasītājam atsauc atmiņā 1917. gada notikumus; vairākkārt dzejniece, kā viņa pati norāda „ielec nākotnē”, apsteidzot notikumus un stāstot par Perekopa kauju dalībnieku tālāko likteni. Bieži vien sižeta attīstību nosaka nevis notikumu maiņa, bet gan vārda iekšējā tēla atklājums tekstā. Piemēram, nodaļā *Aizsargvalnis* Marina Cvetajeva parāda nesaraujamo saiti, kas pastāv starp telpas ģeogrāfisko raksturojumu un vēsturi:

В иные времена

Дает же Бог местам иным

Такие имена!

Курск – действуем, Керчь – пьянствуем,

---

Kam jāsadeg.

<sup>244</sup> Krievija - kur esam mēs:

Tagad - Krīma.

Krievija esam mēs.

Да, но сидим в селе

Щемиловке.

(III. 150 – 151).<sup>245</sup>

Nozīmīgs nodaļas *Ceriņi* teksta fragments veltīts vārda *чертополох / dzelksnis* etimoloģijas apcerēšanai, tādējādi atklājot to, ka autore Perekopa kauju interpretē kā Labā un Ļaunā cīņu. Vadmotīvs nosaka poētiskās domas attīstību nodaļā *Pēdējā tēja*, kur autorei šķitis īpaši svarīgi atklāt jēdzieniskās kopsakarības starp vārdiem ar dažādu nozīmi, bet līdzīgu skanējumu, turklāt nāves motīvs šajā gadījumā veic integrēšanas funkciju.

Autores piezīmes, kuras, kā jau minēts, ir ne tikai reāls vai leksiska rakstura komentārs, bet arī zināms parateksts, kas atklāj būtiskus poēmas semantiskos aspektus, palīdz arī radīt mītu. Līdz ar to lasītājam piedāvātais mīts par Perekopu nav pilnībā pabeigts, jo tas tiek radīts, mijiedarbojoties autores piezīmēm un pamattekstam. Par autores refleksijas objektu kļūst ne tikai uzrakstītais teksts, bet arī pats fakts, ka nav pabeigta tā izstrāde. 1938. gada pierakstos poēmas nepabeigtība tiek skaidrota ar ārējo apstākļu ietekmi, savukārt piezīmē, kas uzrakstīta 1939. gada janvārī, Marina Cvetajeva norāda, ka tas, ka poēmas fināls atšķiras no reālajiem notikumiem, ir kā īpaša zīme, jo vēlreiz apliecina *labās (brīvās) gribas* uzvaru pār laiku. Uz to, ka šī piezīme ir ļoti svarīga, autore norāda īpaši: „N.B.! Bet varbūt ir labi, ka mans Perekops beidzas ar uzvaru, jo šī uzvara – nebeidzas” (III, 184). Tātad, poēmas nepabeigtība autores apziņā ieguvusi citu statusu un tiek interpretēta kā būtiska šī teksta struktūras īpatnība, kas atbilst iecerei mitoloģizēt vēsturisku notikumu.

Nepabeigto tekstu transformācijas un funkcionēšanas īpatnības M. Cvetajevas daiļradē noteica gan viņas darbu poētika, gan arī nepabeigtā teksta status maiņa 20. gadsimta sākuma literatūrā. Formālās pabeigtības un strukturālā veseluma norobežošana radīja iespēju nepabeigtajam tekstam funkcionēt kā patstāvīgam darbam un bieži izmantot apzinātu nepabeigtību, lai sasniegtu vajadzīgo estētisko efektu.

---

<sup>245</sup> Citos laikos

Devis taču Dievs citām vietām

Vārdus tādus!

Kurska - rīkojamies, Kerča - plostojam,

Jā, bet sēžam sādžā

Ščemilovkā.

## NOBEIGUMS

20. gadsimta kultūrā un mākslā īpaši aktualizējas pabeigtības un nepabeigtības korelācijas problēma. Pasaules nedrošības, mainīguma izjūtas, estētisko ieviržu maiņas, kas sekmēja tradicionālā mākslas diskursa sagrāvi, un triādes „autors – teksts – lasītājs” ietvaros valdošo attieksmju pārdales rezultātā nepabeigtību sāk uztvert kā universālu ontoloģisku un estētisku kategoriju. Līdz ar to lielāku nozīmi iegūst nepabeigta teksta semiotiskais statuss: tas no literatūras perifēriālās parādības kļūst ne tikai par dažu autoru daiļrades, bet pat par atsevišķu literāru virzienu galveno reprezentantu. Parādās arvien vairāk tekstu, kuru nepabeigtība radusies nevis tāpēc, ka autoram nav izdevies līdz galam realizēt savu ieceri, bet gan tāpēc, ka tas ir veids, kā autors realizē savu intenci.

Marina Cvetajeva nepiederēja ne pie vienas no daudzajām skolām un grupējumiem, kas 20. gadsimta pirmajā trešdaļā eksistēja krievu literatūrā, tomēr viņa nebija pilnībā izolējusies no tā laika literārā konteksta. Cvatajevas, tāpat kā viņas laikabiedru – Andreja Belija, Annas Ahmatovas, Osipa Mandelštama, Vasīlija Rozanova, Ļeva Šestova, Velimira Hļebņikova, pasaules, daiļrades procesa un daiļdarba izpratnei bija raksturīgs tas, ka tika izmantoti pretstati *pabeigts/nepabeigts*, *vesels/sadrumstalots*, *apzināts/stihisks*. Dzejniece uzskatīja, ka nepabeigtība ir:

- poētikas princips, kas tiek izmantots, lai radītu dinamisku un polisemantisku teksta struktūru, kas orientēta uz lasītāja līdzdalību darba radīšanā;
- autora personības nepārtraukta veidošanās un viņa radītā teksta tapšana;
- rezultāts tam, ka šajā reālajā pasaulē nav iespējams sasniegt kaut ko absolūtu.

Noliedzot iespēju sasniegt absolūto reālajā pasaulē, Marina Cvetajeva apstiprina to, ka jaunrades procesā iespējams tam pietuvoties. Līdz ar to autora gala mērķis ir teksta pabeigšana, pilnīga tajā ietvertās ieceres izpaušme. Marina Cvetajeva uzskata, ka nepabeigtībai nav totāls raksturs, tāpēc dzejniekam (atšķirībā no 20. gadsimta mākslas virzienu lielākās daļas) antinomija *pabeigts/nepabeigts* vēl arvien ir aktuāla.

Promocijas darba ietvaros veiktā Marinas Cvetajevas nepabeigto tekstu izpēte ļauj konstatēt minētā fenomena neviendabīgo raksturu. Pētījumu gaitā tika noskaidrotas vairākas tekstu grupas, kas atšķiras gan ģenētiski, gan arī funkcionāli:

- teksti, ko autore nav pabeigusi biogrāfisku, personīgu vai radošu iemeslu dēļ;
- teksti, kas radušies sākotnējā teksta transformācijas vai destrukcijas rezultātā;

- teksti, kuru nepabeigtību autore uztver kā teksta struktūras būtisku īpatnību.

Pirmo grupu veido teksti, kuru sižets nav izstrādāts, tie nav pietiekami strukturēti un tajos ir nepamatoti izlaidumi. Izsekojot šo darbu dinamikai, tika secināts, ka visvairāk šādu tekstu ir 1918. – 1921. gadā un 1926. – 1927. gadā. Šajā laikā Marinas Cvetajevas daiļradei raksturīgi jaunu žanrisko un stilistisko iespēju meklējumi.

Lielu daļu Marinas Cvetajevas nepabeigto tekstu veido liriskie dzejoļi. To cilme saistīta ne tik daudz ar žanra un stilistisko orientieru maiņu, cik ar autores tieksmi ievērot tās estētiskās prasības, kas izriet gan no paša teksta, gan arī no tā funkcijām liriskajā ciklā vai dzejoļu grāmatā. Nepabeigtajos dzejoļos parasti ir izlaisti atsevišķi vārdi vai rindas. Tikai atsevišķos gadījumos varam konstatēt to, ka liriskais sižets nav līdz galam atklāts. Tas parasti saistīts ar autores mēģinājumu iepludināt darbā naratīvos elementus. Daudzi dzejoļi palikuši nepabeigti, kaut arī darbā ir pavisam nenozīmīgi izlaidumi, kas liecina ne tikai par Marinas Cvetajevas augsto prasīgumu pret radāmo darbu, bet arī par vēlmi panākt to, lai katrs teksta segments būtu estētiski nozīmīgs. Īpašas grūtības šī mērķa sasniegšanā ir radušās tad, ja vārda vai rindas izvēli reglamentēja tuvākais konteksts vai arī dzejoļa kompozīcija vai ritms. Marina Cvetajeva mēdza nepabeigt dzejoļus, kam bija humoristisks vai spilgti izteikts deklaratīvs raksturs un kuriem, pēc viņas domām, nebija nekādas mākslinieciskās vērtības. Reizēm dzejniecei nebija pa prātam sākotnēji izvēlēta stilistiskā stratēģija, kas atspoguļots ne tikai autores piezīmēs, bet arī pašā tekstā. Atrodami arī teksti, kas sākotnēji ir ietilpuši liriskajā ciklā, bet kurus autore pirms darba publicēšanas izņēmusi ārā, uzskatot, ka dzejolis vai nu stilistiski, vai arī saturiski neatbilst vispārējam kontekstam. Reizēm tieši tāpēc autore pārtraukusi rakstīt šo dzejoli. Jāpieļauj arī tas, ka darbu varēja ietekmēt ārējie apstākļi un nejaušība, piemēram, teksts, kurā ir nebūtiski izlaidumi, dzejnieces apziņā varēja skanēt kā pabeigts.

Vēlīnajai lirikai (1934. - 1940. g.) raksturīga liriskā sižeta nepabeigtība un kompozīcijas neprecizitāte. Tas, ka poēziju pamazām izspiež proza, kā arī radošās krīzes izjūta, kas dzejniecei rodas smago dzīves apstākļu ietekmē, iespaido arī viņas daiļradi - dzejoļu kļūst arvien mazāk. 1916. - 1924. gadā tapušajiem neuzrakstītajiem dzejoļiem raksturīgs tas, ka tie ir gandrīz pabeigti, jo nebūtisks vārdu izlaidums neizjauc dzejoļa saturisko veselumu. Raksturīgi, ka vēlīnajā lirikā nepabeigtie teksti sairst tematiski neviendabīgos un kompozicionāli nesaistītos fragmentos, kas liecina, ka autorei nav skaidra priekšstata par to, kādam jābūt radāmajam tekstam. Tie ir tikai pilnībā neuzrakstītu dzejoļu uzmetumi, bet reizēm - atsevišķas četrindes un rindas, kas saglabājušās melnrakstos un nav saistītas ar darbu pie konkrēta teksta.

Lugās un poēmās, kuras autore ir iesākusi, bet nav pabeigusi, skaidri atspoguļoti jaunu žanra un stila iespēju meklējumi. Saglabājušos fragmentu, plānu, uzmetumu, ieceres rašanās

brīdī tapušu atsevišķu pierakstu un citos tekstos sastopamo plānoto, bet neuzrakstīto darbu motīvu analīze ļāva noskaidrot, ka dažu poēmu un lugu nepabeigtības cēlonis Marinas Cvetajevas daiļradē ir tas, ka:

- vienā darbā ir vairāki vēstījuma plāni vai tematiski atšķirīgi fragmenti;
- radusies pretruna starp izvērstu fabulu, kas prasa secīgu izklāstu, un sižeta risinājumā izmantoto fragmentārisma principu;
- vienā tekstā apvienotas dažādas stilistiskās tendences;
- autore daiļradē ir cits tai pašai tēmai veltīts daiļdarbs;
- autore poētiskajā apziņā tiek demitoloģizēti daži precedenttēli;
- izvēlētie ieceres realizācijas principi neatbilst žanriskajai vai stilistiskajai ievirzei.

Nepabeigto poēmu un lugu motīvi tiek izmantoti citu žanru pabeigtajos darbos, kas ir ne tikai Marinas Cvetajevas poētiskās pasaules vienotības apliecinājums, bet arī žanriskā savdabīguma rezultāts. Pirmām kārtām, tas attiecas uz nepabeigto poēmu tekstiem, kas atspoguļo šī žanra darbu un liriskā cikla tuvību. Tas, ka nepabeigto poēmu fragmenti un nepabeigtā dramatiskā triloģija funkcionē kā patstāvīgs darbs, ir papildapliecinājums tam, ka robežas starp pabeigtu un nepabeigtu tekstu Marinas Cvetajevas daiļradē ir plūstošas.

Arī otrās grupas teksti ir fragmenti, tikai to ģenēze ir citāda. Viens no to rašanās iemesliem ir līdz galam neuzrakstīto tekstu transformācija un destrukcija. Kā jau iepriekš teikts, atsevišķas nepabeigtā teksta daļas var funkcionēt kā autonomi, ar pirmavotu nesaistīti darbi. Teksts, kas palicis pāri, saglabā sākotnējo nosaukumu, kaut gan patiesībā tas ir tikai fragments. Cits iemesls varētu būt autore vēlēšanās ietvert liriskajā ciklā vai dzejoļu grāmatā tikai teksta daļu.

Īpašu grupu veido teksti, kuros nepabeigtība kļūst par neatņemamu darba struktūras īpatnību, ko autore apzināti akcentē. Šīs grupas tekstu analīze ne tikai apstiprina to, ka ir pamats uzskatīt nepabeigtību par vienu no Marinas Cvetajevas darbu poētikas principiem, bet arī ļauj atklāt dažas tā realizācijas likumsakarības. Dzejnieces agrīnajā daiļradē nepabeigtība ir ne tikai māksliniecisks paņēmieni, bet arī autore estētiskās pozīcijas (nepieciešamība daiļdarbos iedzīvināt savas biogrāfijas faktus) izpausmes papildlīdzeklis. Šī mākslinieciskā paņēmiena izvēli vairāk nosaka tā izmantojuma biežums attiecīgā laika mākslas tradīcijā, nevis autore stila savdabīgums. Nepabeigtība, kas tiek akcentēta parateksta līmenī, neskar teksta struktūru. Pēc 1921. gada ne tikai pieaug apzināti nepabeigto tekstu daudzums un paplašinās to žanriskais diapazons, bet arī būtiski mainās to poētika. Nepabeigtība kļūst par darba struktūras īpatnību, kas izpaužas sižeta, kompozīcijas, laiktelpas, ritma un sintakses līmenī. Nepabeigtību kā poētikas



principu raksturo tā polifunktionalitāte un realizācijas paņēmienu daudzveidība. Apzināti nepabeigts teksts Marinas Cvetajevas daiļradē veic:

- ekspresīvo,
- tēlaino,
- jēgrades,
- mitoloģizācijas (mītu radīšanas) funkciju.

Nepabeigta teksta estētiski nozīmīgs efekts tiek panākts ar:

- fabulas nepabeigtību,
- kompozīcijas fragmentārumu,
- dažādu laiktelpas slāņu nobīdi,
- asociatīvumu,
- teksta un parateksta dinamisku mijiedarbību,
- apzinātiem noklusējumiem,
- starprindu pārnesei,
- pēdējās rindas aprautību un atskaņu ignorēšanu.

Jānorāda, ka robeža starp minētajām tekstu grupām ir plūstoša. Nepabeigtība kā poētikas princips atklājas gan pabeigtos, gan arī līdz galam neuzrakstītos darbos, vienu un to pašu tekstu iespējams vienlaicīgi uztvert gan kā pabeigtu, gan kā nepabeigtu tekstu.

M. Cvetajevas nepabeigtā teksta fenomena savdabību nosaka divas savstarpēji saistītas tendences. Apzinoties nepabeigta teksta izteiksmīguma iespējas, līdz galam uzrakstītam tekstam tiek piešķirtas formālas nepabeigtības pazīmes. Nepabeigtības kā mākslinieciska paņēmiena un poētikas principa polifunktionalitāte ļauj autorei tekstu, darbs pie kura nav pabeigts, uzskatīt par estētiski nozīmīgu daiļdarbu.

Promocijas darbā mēģināts parādīt nepabeigta teksta fenomena neviendabīgumu Marinas Cvetajevas daiļradē un noskaidrot tā cēloņus. Lai vispusīgi apzinātu Marinas Cvetajevas daiļradē sastopamās nepabeigtības dažādās reprezentācijas formas, nepieciešami plašāki pētījumi. Pirmām kārtām minētā problēma jāskata dzejnieces prozas kontekstā, kas ļautu atklāt tekstus, kuri nav pilnībā pabeigti, kā arī analizēt nepabeigtības kā poētikas principa izmantošanas īpatnības prozas darbos. Perspektīvs virziens varētu būt Marinas Cvetajevas nepabeigto un apzināti nepabeigto tekstu izpēte Eiropas kultūras un literatūras kontekstā. Šādi pētījumi sastatāmā aspektā ir gan praktiski, gan teorētiski nozīmīgi, jo, no vienas puses, tie ļauj veidot precīzāku priekšstatu par nepabeigtu tekstu kā īpašu estētisku un literāru fenomenu, no otras puses – risināt terminoloģiska rakstura un tipoloģiskās izpētes problēmas, kas rodas, analizējot 20. gadsimta literatūrā sastopamos nepabeigtos tekstus.

## IZMANTOTĀ LITERATŪRA UN AVOTI

### Avoti

1. Рильке Р.-М. Пастернак Б. Цветаева М. Письма 1926 года. Москва: Книга, 1990.
2. Российский государственный архив литературы и искусства. Фонд 1190, опись 2.
3. Цветаева М. Избранные произведения. Москва – Ленинград: Советский писатель, 1965.
4. Цветаева М. Неизданное. Записные книжки. В двух томах. Москва: Эллис Лак, 2001.
5. Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. Москва: Эллис Лак, 1997.
6. Цветаева М. Неизданное. Семья: история в письмах. Москва: Эллис Лак, 1999.
7. Цветаева М. Письма к Наталье Гайдукевич. Москва, 2002.
8. Цветаева М. Письма к Константину Родзевичу. Ульяновск, 2001.
9. Цветаева М. Собрание сочинений в семи томах. Москва: Эллис Лак, 1994 - 1995.
10. Цветаева М. Собрание стихотворений, поэм и драматических произведений в трёх томах. Москва: Прометей, 1991.
11. Цветаева М. Стихотворения и поэмы. Москва – Ленинград: Советский писатель, 1990.

## PALĪGLITERATŪRA

### Dalliteratūra, darbi filozofijā un estētikā

12. Белый А. Стихотворения и поэмы. Москва – Ленинград: Советский писатель, 1966.
13. Мандельштам О. Сочинения в двух томах. Том. 2. Москва: Художественная литература, 1990.
14. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1991.
15. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М: Искусство, 1983.

## **Teoretiskā literatūra**

16. Gūtmane, Z. Varas tēmas interpretācija Raiņa nepabeigtajā tragēdijā "Kajs Grakhs" un Mārtiņa Zīverta nepabeigtajā lugā "Ifigenija" :promocijas darba kopsavilkums filoloģijas doktora grāda iegūšanai Literatūrzinātnes nozarē Latviešu literatūras vēstures apakšnozarē Latvijas Universitāte. Filoloģijas fakultāte. Latviešu literatūras katedra. - Liepāja : LiePA, 2003.

17. Radzobe S. Amazones mīts Marinas Cvetajevas dzīvē un daiļradē // Antiquitas viva. Studia classica / LU. Klasiskās filol. fak. Hellēnistikas centrs. – Rīga, 2002. - 84.-90.lpp. - ( Zinātniskie raksti / LU ; 645.sēj. ).

18. Radzobe S. Marinas Cvetajevas Teātra romāns // Literatūra un Māksla Latvijā - 2000. - 21., 28. sept; 5., 12., 19., 26.okt; 2., 9., 16.nov. - 16.lpp.

19. Rainis radošo meklējumu spogulī: literatūrzinātnisku rakstu krāj. / sast. Gundega Grīnuma; - Rīga: Zinātne, 2001.

20. Абрамовских Е. Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема (на материале дописываний неоконченных отрывков А. С. Пушкина): Автореферат диссертации доктора филологических наук. Москва, 2007.

21. Абрамовских Е. Феномен креативной рецепции незаконченного текста (на материале дописываний незаконченных произведений Пушкина). Челябинск: Библиотека А. Миллера, 2006.

22. Абрамовских Е. В. Рецепция незавершенной прозы А.С. Пушкина в русской литературе XIX века: Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Екатеринбург, 2000.

23. Аверинцев С. Историческая подвижность категории жанра: опыт интерпретации // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. - Москва: Наука, 1986. - с. 103 – 118.

24. Адмони В. Марина Цветаева и поэзия XX века // Звезда. - 1992. - № 10. - с. 163-169.

25. Айзенштейн Е. Сны Марины Цветаевой. Санкт – Петербург: Летний сад, 2003.

26. Акимов В. Литературно-эстетические взгляды «любомудров»: к проблеме фрагментарности: Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Москва, 2005.

27. Антокольский П. Театр Марины Цветаевой // Цветаева М. Театр. - Москва: Искусство, 1988. - с. 3 – 32.

28. Ануфриева А. «Это не пьеса, это поэма...?»: В поисках сценического эквивалента поэтического театра Марины Цветаевой // Театр. - 1992. - № 11 - с. 24 - 32.
29. Аринштейн Л. Незавершённые стихотворения Пушкина: (Текстологические проблемы) // Пушкин: исследования и материалы. — Ленинград: Наука. 1989. — Т. 13. — с. 279—305.
30. Афанасьева Н. «Мне захотелось в путь – туда – в метель...» (Символ «Метель» у М. Цветаевой: традиции и новаторство) // Марина Цветаева. Личные и творческие встречи, переводы её сочинений. Восьмая цветаевская научно-тематическая конференция (9 - 11 октября 2000 года). Сборник докладов. - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2001. - с.296 – 302.
31. Ахмадеева С. Жизнь и творчество М. И. Цветаевой в диссертационных исследованиях 1989 – 2005 гг // Лики Марины Цветаевой. XIII Международная научно – тематическая конференция. ( 9 – 12 октября 2005 года). Сборник докладов. - Москва, Дом-музей Марины Цветаевой, 2006. – с. 479 – 524.
32. Бабенко И. Коммуникативный потенциал слова и его отражение в лирике М.И. Цветаевой: Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Томск, 2001.
33. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - Москва, 1989. - с. 384 – 391.
34. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Художественная литература, 1972.
35. Бахтин М. Проблема текста // Бахтин М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. – Санкт - Петербург, 2000. - с. 318-332.
36. Белякова И. Лексико-семантические изменения в словаре М. Цветаевой в конце 10-х гг. // Шестая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-11 октября 1998 г.). Сборник докладов. — Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1999. — с. 149-153.
37. Бонди С. Черновики Пушкина: Статьи, 1930-1970 гг. Москва: Просвещение, 1978.
38. Борев Ю. Эстетика. Москва: Высшая школа, 2002.
39. Бродский о Цветаевой: Интервью, эссе. Москва: Независимая газета, 1997.
40. Бургин Д. Марина Цветаева и трансгрессивный эрос: статьи, исследования. Санкт – Петербург: ООО ИНАПРЕСС, 2000.

41. Валгина Н. Стилистическая роль знаков препинания в поэзии Марины Цветаевой // Русская речь - 1978. - № 6 - с. 58-66.
42. Ванечкова Г. Символ «рябина» в поэзии Марины Цветаевой и его перевод // Československá rusistika 27. - 1982, - Nr. 5. - p. 197-201.
43. Венцлова Т. К вопросу о русской мифологической трагедии: Вячеслав Иванов и Марина Цветаева // Венцлова Т. Собеседники по пиру. - Вильнюс, 1997 - p.141-167
44. Веселовская Е. Лексическая структура лирических циклов Марины Цветаевой в коммуникативном аспекте: Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Томск, 2002.
45. Викулина Л. , Мещерякова И. , Творчество Марины Цветаевой: (Проблемы поэтики). — Москва: Эребус, 1998.
46. Вульф В. Марина Цветаева и люди театра // «... Все в груди слилось и спелось»: Пятая международная научно-тематическая конференция (9-11 октября 1997 года). Сборник докладов. — Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1998. — с. 142-151.
47. Вульф В. Марина Цветаева и Стахович // Борисоглебье Марины Цветаевой: Шестая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-11 октября 1998 года). Сборник докладов. — Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1999. — с. 78-83.
48. Вилар Н. Поэма М. Цветаевой «Автобус». // Studia slavica. - Budapest, 1975. - Т. XXI, Fasc. 3-4. - с. 405 – 413.
49. Высеков П. Дискурс нестабильности // Молодая филология: сборник научных трудов. Вып. 3. Новосибирск, 2001. — с. 3–11.
50. Габдуллина С. Концепт дом / родина и его словесное воплощение в индивидуальном стиле Марины Цветаевой и поэзии русского зарубежья первой волны (сопоставительный анализ): Диссертации кандидата филологических наук. Москва, 2004.
51. Гамзаева Г. М. Цветаева и М. Башкирцева: К вопросу об авторе и герое в ранней лирике М. Цветаевой // Внутренняя организация художественного произведения: Межвузовский научно-тематический сборник — Махачкала, 1987. — с. 107-120.
52. Гаспаров М. «Поэма Воздуха М. Цветаевой: Опыт интерпретации. Москва, 1994.

53. Гаспаров М. Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова // Гаспаров М. Избранные статьи. - Москва: Новое Литературное Обозрение, 1995. - с. 307-315.
54. Гаспаров М. Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // Гаспаров М. Избранные статьи. - Москва: Новое Литературное Обозрение, 1995. - с. 327 – 370.
55. Гаспаров М. «Гастрономический» пейзаж в поэме Марины Цветаевой // Русская речь. - 1990, - № 4. - с. 20 – 26.
56. Гаспаров М. Слово между мелодией и ритмом: Об одной литературной встрече М. Цветаевой и А. Белого // Русская речь. - 1989. - № 4. - с. 3-10.
57. Гаюрова Ю. Духовный код русской культуры в творчестве Марины Цветаевой: Пассионарность и добротолубие // Лики Марины Цветаевой. XIII Международная научно – тематическая конференция (9 – 12 октября 2005 года). Сборник докладов. - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2006. - с.412 – 415.
58. Гершкович А. О театре Цветаевой: («Федра») // Norwich Symposia on Russian Literature and Culture. Vol. II: Marina Tsvetaeva 1892-1992 / Ed. by Svetlana Elnitsky and Efim Etkind. — The Russian School of Norwich University. Northfield, Vermont. 1992. — Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Том II: Марина Цветаева 1892-1992 / Под ред. Светланы Ельницкой и Ефима Эткинда. — Русская школа Норвичского университета. Нортфилд, Вермонт. 1992. — Санкт - Петербург: Максима, 1992. — с. 240-248.
59. Гладких Н. Эстетика и поэтика прозы Д. И. Хармса. Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Томск, 2000.
60. Голицина В. Цыганская тема в творчестве М. Цветаевой и некоторые вопросы пушкинской традиции // Проблемы современного пушкиноведения. Межвузовский сборник научных трудов. Ленинград, 1986. с. 86-102.
61. Гольштейн В. Стихотворение М. Цветаевой «Прокрасться...»: Парадокс поэтического молчания // Вестник МГУ: Серия 9: Филология. - 1989. — № 5. — с. 134-146.
62. Готгельф Л. Словотворчество Марины Цветаевой на примере «Поэмы Воздуха» // «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой: Вторая международная научно-тематическая конференция (9-10 октября 1994 года). Сборник докладов. — Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1994. — с. 73–75.
63. Грельз К. Удар тишины: «Куст» М. Цветаевой // Russica Aboensia 2. День поэзии Марины Цветаевой. — Abo / Turku, 1997. — s. 58-84.

64. Грешных В. Художественная проза немецких романтиков: формы выражения духа: Автореферат диссертации доктора филологических наук. Москва, 2002.
65. Гринцер П. Неоконченное произведение // Мировое древо: Международный журнал по теории и истории мировой культуры. – Москва, 1997. – Вып. 5. – с. 105 – 122.
66. Гумилев Н. Рецензия на: Городецкий С. Цветущий посох // Аполлон. - 1914. - № 5. - с. 34.
67. Гурьева Т. Архетипические мотивы в мифотворчестве Марины Цветаевой: (по поэме «Егорушка») // Поэмы Марины Цветаевой «Егорушка» и «Красный бычок»: Третья международная научно-тематическая конференция (9-10 октября 1995). Сборник докладов. — Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1995. — с. 51–55.
68. Гурьева Т. Концепция творчества в художественном сознании Марины Цветаевой: Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Саратов, 1998.
69. Данилевич И. Поэтика финала в русской драматургии 1820 - 1830-х гг: Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Санкт-Петербург, 2002.
70. Даркевич В. Пародийные музыканты в миниатюрах готических рукописей // Художественный язык средневековья. Москва: Наука, 1982. с. 5 – 23.
71. Дацкевич Н., Гаспаров М. Тема дома в поэзии Марины Цветаевой // Здесь и теперь. - 1992. - №2. - с.116 – 130.
72. Дедюхина Л. Опыт анализа стихотворного текста: (на материале стихотворения Марины Цветаевой «Тоска по родине. Давно...») // Научные труды Нижнетагильского педагогического института. - Свердловск, 1974. - с. 40 – 46.
73. Дзуцева Н. М. Цветаева и В. Иванов: пересечение границ // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 3. — Иваново, 1998. — с. 150–159.
74. Дни Марины Цветаевой: Вшenorы, 2000: Новые результаты исследования. Прага, 2002.
75. Долгополов Л. От стихотворения к поэтическому сборнику // Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе конца 19 – начала 20 века. Ленинград: Советский писатель, 1985. с. 91 – 113.
76. Духанина М. Трагедии М. Цветаевой «Ариадна» и «Федра» в контексте древнегреческой мифологемы судьбы // На путях к постижению Марины Цветаевой.

Девятая цветаевская международная конференция (9 -12 октября 2001 года). Сборник докладов. - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2001. - с. 153 – 160.

77. Евтушенко Е. «Стихия» и «разум» в ряду констант любовного дискурса (От романтических повестей А. А. Бестужева до романтических драм М.И. Цветаевой) // Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой. XII Международная научно-тематическая конференция (9 – 11 октября 2004 года). - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2005. с. 317 - 324.

78. Ельницкая С. Статьи о Марине Цветаевой. Москва: Дом – музей Марины Цветаевой, 2004.

79. Ельницкая С. Поэтический мир Цветаевой: Конфликт лирического героя и действительности. Wien, 1990. (Wiener Slavistischer Almanach, Sb. 30).

80. Жаккар Ж.- Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. Санкт-Петербург, 1995.

81. Жильцова В. Знаки препинания в организации монтажной композиции лирики Марины Цветаевой // Wiener Slavistischer Almanach. Bd. 35. – Wien, 1995. - с. 133-144.

82. Жильцова В. Композиционно-поэтическая функция тире в поэзии Марины Цветаевой // Язык как творчество: Сборник статей к 70-летию В.П. Григорьева. — Москва, 1996. — с. 353-363.

83. Жирмунский В. Преодолевшие символизм // Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград: Наука, 1977. - с. 106-133.

84. Зубова Л. Языковой сдвиг в позиции поэтического переноса // Проблемы структурной лингвистики 1985-1987 гг. — Москва: Наука, 1989. — с. 229-246.

85. Зубова Л. Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект. Ленинград, 1989.

86. Иванов В. Метр и ритм в «Поэме Конца» Марины Цветаевой // Теория стиха. — Ленинград, 1968. — с. 168-201.

87. Иванюшина И. Русский футуризм. Идеология, поэтика, прагматика: Автореферат диссертации доктора филологических наук. Саратов, 2003.

88. Кавакита Н. Проблема архетипа в творческом опыте Марины Цветаевой: Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Москва, 2004.

89. Катаева-Лыткина Н. «Большевик» и Марина Цветаева: Борис Бессарабов как личность и прототип героя стихотворения «Большевик» и поэмы «Егорушка» // Поэмы Марины Цветаевой «Егорушка» и «Красный бычок». Третья международная



научно-тематическая конференция (9-10 октября 1995 года). Сборник докладов. - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1995. - с. 8 – 24.

90. Кацис Л. Анализ поэмы «Автобус», или ещё раз о Цветаевой, Пастернаке и Рильке // Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой. XII Международная научно-тематическая конференция (9 – 11 октября 2004). Сборник докладов. - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2004. - с. 205 – 217.

91. Кацис Л. Цветаева и Хармс: возможные параллели (К постановке проблемы) // «Чужбина, родина моя!». Эмигрантский период жизни и творчества Марины Цветаевой. XI Международная научно-тематическая конференция (9 – 12 октября 2003 года). Сборник докладов. - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2004. с. 140- 145.

92. Кацис Л. Марина Цветаева: немецко-еврейский и немецкий экспрессионизм // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая международная научно-тематическая конференция (9 – 12 октября 2002 года). Сборник докладов. - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2003. с. 84-92.

93. Клинг О. Поэтический стиль М. Цветаевой и приемы символизма: притяжение и отталкивание // Вопросы литературы. – 1992. — Вып. 3. — с. 74-93.

94. Козмина Л. Автобиографические записки А.С. Пушкина 1821—1825 гг.: Проблемы реконструкции. Москва, 1999.

95. Козьмина Т. Сборник «Ремесло» как переломный этап в творчестве Марины Цветаевой // Шестая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-11 октября 1998 г.). Сборник докладов. — Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1999. — с. 135-141.

96. Коркина Е. «Егорушка М. Цветаевой. К вопросу об истории создания и жанровой принадлежности незавершённого произведения // Поэмы Марины Цветаевой «Егорушка» и «Красный бычок». Третья международная научно-тематическая конференция (9-10 октября 1995 года). Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1995. с. 22- 24.

97. Коркина Е. Поэмы М. Цветаевой: Единство лирического сюжета. Ленинград: Институт русской литературы (Пушкинский дом), 1990.

98. Коркина Е. Поэма о Царской Семье // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 32. — Wien, 1992. — s. 171-200.

99. Костюк В. Поэтика фрагмента и художественная целостность произведения: Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Киев, 2000.

100. Кравцова Е. Функционально-семантические поля дейксиса как средство организации дискурса персонажа (на материале драматических произведений М. И. Цветаевой «Приключение» и «Ариадна»): Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Барнаул, 2002.
101. Крамарь О. Рецепция пушкинских мотивов и образов в драматургии М. Цветаевой // А.С. Пушкин - М. И. Цветаева. Седьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-11 октября 1999 года). Сборник докладов. - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2000. - с. 155 – 160.
102. Кудрова И. Жизнь Марины Цветаевой: документальное повествование. Санкт – Петербург, 2002.
103. Кудрова И. «Поговорим о странностях любви...» // Звезда. - 1999, - №10. с. 52 – 68.
104. Кукулин И. Рождение постмодернистского героя по дороге из Санкт-Петербурга через Ленинград и дальше: Проблемы сюжета и жанра в повести Д.И. Хармса // Новое литературное обозрение.-1997. - №4.- с. 68 – 81.
105. Кумукова Д. Блоковские лики в эстетике М. И. Цветаевой // Лики Марины Цветаевой. XIII Международная научно-тематическая конференция (9 – 12 октября 2005 года). - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2006. - с. 125 – 132.
106. Кумукова Д. Музыкально-эстетическая концепция театра конца XIX – начала XX веков и театр Марины Цветаевой: Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Санкт-Петербург, 2001.
107. Курилова Ю. Плащ как «вторая кожа» персонажей М. Цветаевой // Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой. XII Международная научно-тематическая конференция. (9 – 11 октября 2004 года). Сборник докладов. – Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2005. - с.335 – 339.
108. Лаврова С. Концепт «дом» в модели мира М. И. Цветаевой. На материале стихотворения «Чердачный дворец мой...» // Борисоглебье Марины Цветаевой. Шестая цветаевская научно-тематическая конференция (9 - 11 октября 1998 года). Сборник докладов. - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1999. - с. 230 – 235.
109. Лейбов Р. «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. Тарту, 2000.
110. Литвиненко Н. Тайна занавеса: Поэтический театр Марины Цветаевой // Театр. - 1992. - № 4. - с. 8-24.

111. Лосев Л. Значение переноса у Цветаевой // Marina Tsvetaeva: Actes du 1er colloque international (Lausanne, 30.VI. — 3.VII. 1982. — Марина Цветаева: Труды 1-го международного симпозиума (Лозанна, 30.VI. — 3.VII.1982. — Bern. Berlin. Frankfurt/ M. New York. Paris. Wien. — Bern: PETER LANG SA, 1991. — с. 272-283.
112. Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Москва, 1994.
113. Лотман Ю. Заметки по поэтике Тютчева // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 604. Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. - Тарту, 1982. - с. 3–16.
114. Лоцилов И. Пушкинская "Осень": синкретизм поэтического слова и поэтика сдвига // Пушкинский сборник. Москва: Три Квадрата, 2005. с. 376-389.
115. Лубяникова Е. Неизданные стихотворения Марины Цветаевой (1921 – 1923) // Стихия и разум в творчестве Марины Цветаевой. XII Международная научно-тематическая конференция (9 - 11 октября 2004 года). Сборник докладов. - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2005. - с. 447 – 451.
116. Макашева С. М. И. Цветаева и русский предэкзистенциализм // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая международная научно-тематическая конференция (9 – 12 октября 2002 года). - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2003. - с. 93 – 98.
117. Малкова Ю. Своеобразие мифологизма в творчестве М. И. Цветаевой 20- х годов («После России» – «Молодец» - «Федра»): Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Санкт-Петербург, 2000.
118. Марина Цветаева в воспоминаниях современников: Годы эмиграции. Москва: Аграф, 2002.
119. Маркович В. О значении незавершённости в прозе Лермонтова // Маркович В. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. Статьи разных лет. - Санкт – Петербург, 1997. - с.136-156.
120. Маслова Е. Концепт «морок» как отражение мировосприятия поэта // На путях к постижению Марины Цветаевой. Девятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9 – 12 октября 2001 года). Сборник докладов. - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2002. - с. 386-393.
121. Маслова В. М. Цветаева как поэт культуры. Концепт кружения в поэзии и культуре // Марина Цветаева. Эпоха. Культура. Судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9 -11 октября 2002). - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2003. - с. 493 – 503.

122. Мейкин М. Марина Цветаева. Поэтика усвоения. Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1997.
123. Мерло-Понти, М. Временность. Глава из книги "Феноменология восприятия" // Историко-философский ежегодник. – 1990. - Москва, 1991. – с. 271-293.
124. Мещерякова И. Библейские мотивы в творчестве М. Цветаевой 1910-х годов // Борисоглебье Марины Цветаевой. Шестая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9 – 11 октября 1998 года). Сборник докладов. - Москва: Дом – музей Марины Цветаевой, 1999. - с. 193-201.
125. Михайлов А. Среди трех Казанов... // Театр. - 1986. - № 7. - с. 73-79.
126. Моравкова А. «Конец Казановы» М. Цветаевой и его чешская интерпретация // Marina Cvetajevová a Československo: Sbornik přednášek z konference. — Марина Цветаева и Чехословакия: Международная конференция. (Замок Добржиш. 17-18 октября 1992 г.). Сборник докладов. — Прага - Брно, 1993. — с. 120-124.
127. Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм: «за» и «против». - Москва, 1975. - с. 164-192.
128. Мясоедова Н. Пушкинские замыслы: опыт реконструкции. Санкт – Петербург, 2002.
129. Новикова В. Поэтика «незавершенности»: к вопросу о фрагментарности интеллектуальной прозы // Вопросы взаимоотношения литератур стран Западной Европы. – Нижний Новгород, 1998. - с. 90-95.
130. Орлицкий Ю. Свободный стих К. Бальмонта и М. Цветаевой: (Верлибр как маргиналия: два эпизода из истории русского стиха) // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 2. — Иваново, 1996. — с. 52–58.
131. Осипова Н. Мифологема рая в поэме М. Цветаевой «Крысолов» // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 3. — Иваново, 1998. — с. 95–104.
132. Осипова Н. «Театральный текст» в системе художественного мировидения М. Цветаевой // Литература в системе культуры. Вып. 1. — Москва, 1997. — с. 75-91.
133. Осипова Н. Поэмы М. Цветаевой 1920-х годов: проблема художественного мифологизма. Киров, 1997.

134. Пестова Н. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Екатеринбург, 2002.
135. Петкова Г. Книга «После России»: поэтика заглавий // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений: восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция. Сборник докладов. - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2001. - с. 40 – 45.
136. Петкова Г. Поэтика лирического цикла в творчестве Марины Цветаевой: Диссертация кандидата филологических наук. Москва, 1994.
137. Петкова Г. Цветаевские «Пометки» к «Перекопу» как паратекст // «Лебединый стан», «Переулочки» и «Перекоп» Марины Цветаевой: Четвертая международная научно-тематическая конференция (9-10 октября 1996 года). Сборник докладов. — Москва: Дом – музей Марины Цветаевой, 1997. — с. 191–194.
138. Пинежанинова Н. Концепт крыла в поэзии Марины Цветаевой // Борисоглебье Марины Цветаевой. Шестая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-10 октября 1996 года). Сборник докладов. Москва: Дом – музей Марины Цветаевой, 1999. - с. 218 – 230.
139. Пиралишвили О. Проблемы «нон-финито» в искусстве. Тбилиси: Хеловнеба, 1982.
140. Полюшина, В. Художественно-философская трилогия В. В. Розанова: "Уединенное", "Опавшие листья": образ автора и жанр: Диссертация кандидата филологических наук. Волгоград, 2005.
141. Пушкарева М. О роли смысловых семантических парадигм в создании эффектов обманутого ожидания. На материале поэмы М.Цветаевой «Певица» // Лингвосмысловый анализ художественного текста. - Томск, 2003. - с. 28 – 34.
142. Ревзин Е. Поэма М.И. Цветаевой «На красном коне» в контексте европейского модернизма // Поэмы Марины Цветаевой «Егорушка» и «Красный бычок»: Третья международная научно-тематическая конференция (9-10 октября 1995 г.). Сборник докладов. — Москва: Дом – музей Марины Цветаевой, 1995. — с. 78–83.
143. Ревзина О. Марина Цветаева // Очерки истории языка русской поэзии XX века. — Москва: Наука, 1995. - с. 305–362.
144. Ревзина О. От стихотворной речи к поэтическому идиолекту // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль: Общие вопросы: Звуковая организация текста. — Москва: Наука, 1990. — с. 27-46.

145. Романова Г. Использование библеизмов в поэзии Марины Цветаевой: Диссертация кандидата филологических наук. Москва, 2004.
146. Ронен О. Часы ученичества Марины Цветаевой // *Norwich Symposia on Russian Literature and Culture. Vol. II: Marina Tsvetaeva 1892-1992.* — The Russian School of Norwich University. Northfield, Vermont. 1992. — Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Том II: Марина Цветаева 1892-1992. — Русская школа Норвичского университета. Нортфилд, Вермонт. 1992. — Санкт - Петербург: Максима, 1992. — с. 89-99.
147. Русский модернизм. Проблемы текстологии. Москва: Алетея, 2001.
148. Рязанова Е. Фрагментарность как основа текстопостроения: Роман А. Белого «Крещеный китаец» // *Парадигмы.* - Тверь, 2000. - с. 26-36.
149. Рудницкий К. Русское режиссёрское искусство. 1908–1917. Москва, 1990.
150. Саакянц А. Плащ Казановы, Плащ Лозена... // *Театр.* - 1987. - N 3. - с. 174-176.
151. Саакянц А. Марина Цветаева: Жизнь и творчество. М: Эллис Лак, 1997.
152. Сапогов В. «Незаконченные» произведения. К проблеме целостности художественного текста // *Целостность литературного, произведения и проблемы его анализа.* - Донецк, 1977. - с. 13-15.
153. Скрябина Т. Неисчерпаемость метафоры: «Поэма Горы» М. Цветаевой и футуристическая эстетика // *Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая международная научно-тематическая конференция (9 – 12 октября 2002 года).* - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2003. - с. 67 – 72.
154. Скрипова О. Сюрреалистическое мировосприятие и жанр лирической поэмы (Марина Цветаева «Попытка комнаты») // *Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая международная научно-тематическая конференция (9 – 12 октября 2002 года).* - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2003. - с. 73 – 83.
155. Смирнов В. Семантика образа Богородицы в ранней лирике М. И. Цветаевой // *Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 1.* - Иваново, 1993. с. 140–148.
156. Смит А. Текст как театрализованное представление в творчестве Марины Цветаевой // *Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая международная научно-тематическая конференция (9 – 12 октября 2002 года).* - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2003. — с. 237 – 248.

157. Соболевская Е. Мифопоэтика «Поэмы Горы» и «Поэмы Конца» М. Цветаевой как основа музыкальной архитектоники цикла // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 1 — Иваново, 1993. — с. 131–139.
158. Соболевская Е. Мифопоэтическая структура книги М. Цветаевой «Разлука» как основа музыкальной композиции // «Серебряный век»: Потаенная литература: Межвузовский сборник научных трудов. — Иваново, 1997. — с. 94-114.
159. Спесивцева Л. Творчество М. Цветаевой 1910 –х – 1920-х годов и традиции русского символизма: Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Волгоград, 2000.
160. Спроге Л. Лирический цикл в дооктябрьской поэзии А. Блока и проблема циклообразования у русских символистов: Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Тарту, 1988.
161. Стенина Н. Восприятие Марины Цветаевой в Чехии: Диссертация кандидата филологических наук. Санкт-Петербург, 2005.
162. Суни Т. Тройная интерпретация главного героя поэмы «Крысолов» М. Цветаевой // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 897. — Тарту, 1990. — с. 140-151.
163. Таубман Дж. «Живя стихом...»: Лирический дневник Марины Цветаевой. Москва, 2000.
164. Титова Е. Драматические поэмы М.И. Цветаевой (цикл «Романтика»): На перекрестке театральных исканий и жанровых новообразований начала XX века // Драматургические искания Серебряного века: Межвузовский сборник научных трудов — Вологда, 1997. — с. 35-44.
165. Титова Е. Жанровая типология поэм М.И. Цветаевой. Диссертация кандидата филологических наук. — Вологда, 1997.
166. Томашевский Б. Писатель и книга. Очерк текстологии. Москва, 1959. с. 144-153.
167. Труайя А. Марина Цветаева. Москва, 2004.
168. Тынянов Ю. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю. Поэтика. Кино. Литература. - Москва: Наука, 1977. - с. 43 – 46.
169. Тынянов Ю. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Поэтика. Кино. Литература. - Москва: Наука, 1977. - с. 52 – 57.
170. Тынянов Ю. Проблемы стихотворного языка // Тынянов Ю. Литературный факт. - Москва, 1993. - с. 23 – 121.

171. Тышковская Л. Мифологизм Марины Цветаевой в историко-литературном контексте: Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Киев, 1998.
172. Тюпа В. Постсимволические эстетики адресованности // Дискурс. – 2002. – № 10. – с. 6 – 12.
173. Уфимцева Н. Лирическая книга «После России»: проблема художественной целостности. Екатеринбург, 1999.
174. Фарыно Е. Два слова о Цветаевой и авангарде // *Russica Aboensia 2*. День поэзии Марины Цветаевой: Сборник статей. — Abo / Turku, 1997. — s. 5-10.
175. Фарыно Е. Некоторые вопросы теории поэтического языка // *Semiotika i struktura textu*. — Warszawa, 1973. - с. 131 - 170.
176. Файст П. «Нон финито» у Микеланджело // Проблемы художественного творчества. - Москва, 1975. - с. 347-365.
177. Фейлер Л. Марина Цветаева: («Двойной удар небес и ада») Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.
178. Фоменко И. Введение в практическую поэтику. Тверь, 2003. с. 87-92.
179. Фомичев С. Реконструктивный анализ литературного произведения // Анализ литературного произведения. - Ленинград, 1975. - с. 212—225.
180. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Москва, 1997.
181. Хаев Е. Проблема фрагментарности сюжета «Евгения Онегина» // Болдинские чтения. – Горький, 1981. - с. 41 – 51.
182. Хаимова В. Жанр лирической поэмы в творчестве Марины Цветаевой: Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Москва, 1998.
183. Цаликова И. Жизнь и творчество М. И. Цветаевой в рецепции зарубежной славистики (Англия, США): Диссертации кандидата филологических наук. Ишим, 2005.
184. Цветкова М. Поэзия Цветаевой 20-х гг. - «Улисс» Дж. Джойса. (К вопросу о новаторстве М. Цветаевой в рамках европейского авангарда) // Марина Цветаева. Эпоха. Культура. Судьба. Десятая цветаевская научно-тематическая конференция. (9 – 11 октября 2003 года). Сборник докладов. - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2002. с. 194 – 202.
185. Чекалина Н. Художественно – изобразительная архитектура лирических произведений Марины Цветаевой: Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Волгоград, 1998.



186. Черных Н. Семантическая ёмкость слова в рамках теории семантического поля. (На материале поэзии М.И. Цветаевой): Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Ростов – на – Дону, 2003.
187. Чумаков Ю. «Осень» Пушкина в аспекте структуры и жанра // Пушкинский сборник - Псков, 1972. - с. 20 – 42.
188. Шилова С. «Поэтическая анатомия» Марины Цветаевой // Марина Цветаева. Эпоха. Культура. Судьба. Десятая цветаевская научно-тематическая конференция. (9 – 11 октября 2003 года). - Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2002. - с. 310 – 322.
189. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. Санкт-Петербург: Академический проект, 2004.
190. Эткинд Е., Грельц К. Недосказанное о неосуществленном: (Из чего сделан «Пленный дух» Цветаевой) // Новое литературное обозрение. — 1996 - № 17. - с. 94-118.
191. Эткинд Е. Строрфика Цветаевой — (Логаэдическая метрика и строфы) // Marina Tsvetaeva: Actes du 1er colloque international (Lausanne, 30.VI. — 3.VII.1982.) — Марина Цветаева: Труды 1-го международного симпозиума (Лозанна, 30.VI. — 3.VII. 1982). — Bern. Berlin. Frankfurt / M. New York. Paris. Wien. — Bern: PETER LANG SA. 1991. — с. 307-331.
192. Яковченко С. В. Драматургическое начало в творчестве М. Цветаевой: Автореферат докторской диссертации. Волгоград, 1994.
193. Bott M.L. Studien zu Marina Cvetaevas Poems “ Rattenfänger” und Kitzesage // Marina Cvetaeva. Studien und Materialien. Wien, 1982. - s. 87-112.
194. Bott M.-L. Studien zum Werk Marina Cvetaevas: Das Epitaph als Prinzip der Dichtung M. Cvetaevas. Frankfurt, 1984 (Europäische Hochschulchriften, Reihe XVI Slawische Sprachen und Literaturen, 31).
195. Eberspracher B. Realitat und Transzendenz: Marina Cvetaeva`s poetische Synthese. München, 1987. (Slavistische Beitrage, 215).
196. Gantner J. «Das Bild des Herzens». & Über Vollendung und Unvollendung in der Kunst. Reden und Aufsätze. Berlin, 1979.
197. Hasty O. Poema vs Cycle in Cvetaeva`s Definition of Lyris Verse // Slavic and East European Journal. - 1988. – № 32. – p. 390-398.
198. Iser W. Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa Rezeptionästhetik. München, 1994, s. 228-252.

199. Karlinsky S. Marina Cvetaeva. Her Life and Art. Berkeley and Los Angeles, 1966.
200. Karlinsky S., Marina Tsvetaeva. The Women, her World, and her Poetry. Cambridge, 1985.
201. Maciejewski Z. Proza Maryny Cwietajewej jako program I portret artysty Warszawa, 1982.
202. Rydel Chr. A. Questions of Genre in Tiutchev's Lyrics // Canadian-American Slavic Studies. – 1995. - № 3 -4. - p. 331–352.
203. Thomson, R., Tsvetaeva's play "Fedra". An interpretation // Slavonic and East European Review. – 1989. - № 67. – p. 525-550.
204. Ulična Olga. Pražske poemy Mariny Cvetajeovoy. Praha, 1991.
205. Wytrzens, G., Eine russische dichterische Gestaltung der Sage vom Hamelner Rattenfänger // Osterreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 395, Wien, 1981).

### **Kritika**

206. Марина Цветаева в критике современников. В 2-х частях. Москва, 2003.

### **Vārdnīcas un enciklopēdijas**

207. Kursīte, Janīna. Dzejas vārdnīca. Rīga: Zinātne, 2002.
208. Библиография: Марина Цветаева. = Bibliographie des œuvres de Marina Tsvétaeva / Сост. Т. Гладкова, Л. Мнухин; вступ. В. Лосской. Москва - Paris, 1993.
209. Григорьев В. , Колодяжная В. , Шестакова Л. , Собственное имя в русской поэзии XX века: Словарь личных имён. Москва: Азбуковник, 2005.
210. Кассу Ж. Энциклопедия символизма. Москва – Петербург, 1998.
211. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под ред. В.Бычкова.— Москва: Российская политическая энциклопедия, 2003. (Summa culturologiae).
212. Мифы народов мира. В двух томах. Том 1. Москва: Советская энциклопедия, 1980.
213. Словарь поэтического языка Марины Цветаевой. В 4 томах / Сост. И. Белякова, И. Оловянникова, О. Ревзина. Москва, 1996–2004.

214. Энциклопедия экспрессионизма. Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. / Л. Ришар. Москва: Республика, 2003.

#### **Interneta resursi**

215. Вовк И. Середина незавершённости (atsauce 23. 02. 2007.). Pieejams: <http://narod-galeri.narod.ru/seredina.html>.

216. Войтехович Р. Психея в творчестве М. Цветаевой: Эволюция образа и сюжета. Тарту: Tartu Ülikooli, 2005. (Dissertationes Philologiae Slavicae Universitatis Tartuensis. 15.) (atsauce 3. 02. 2007.). Pieejams: <http://www.ruthenia.ru/document/536533.html>.

217. Дзуцева Н. ...И таинственный песенный дар" (Фрагментарная форма в творчестве А. Ахматовой) (atsauce 3. 02. 2007.). Pieejams: <http://annaachmatova.narod.ru/tvorchestvo/stat11.html#41a/>.

218. Корнев С. Сетевая литература и конец постмодерна (atsauce 3. 02. 2007.). Pieejams: <http://www.litera.ru/slova/teoriya/kornev.htm>.

219. Лехцнер В. Апология черновика или "Пролегомены во всякой будущей..." – Новое литературное обозрение. – 2000 - №4 (atsauce 2.04.07). Pieejams: <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/44/main9.html>.

220. Ратников К. Судьба «парижской ноты» в поэзии русского зарубежья (atsauce 3. 02. 2007.). Pieejams: [http://zhurnal.lib.ru/p/petrushkin\\_a\\_a/ratnikov.shtm/](http://zhurnal.lib.ru/p/petrushkin_a_a/ratnikov.shtm/).

221. Фещенко О.А. Пространство дома в прозе М Цветаевой (atsauce 3. 02. 2007.). Pieejams: <http://www.philology.ru>.

222. Энциклопедия *Кругосвет* (atsauce 3. 02. 2007.). Pieejams: <http://www.krugosvet.ru/>.

223. Marina Tsvetaeva in English (atsauce 13.12.2007.). Pieejams: <http://home.comcast.net/~kneller/tsvetaeva.html>.

224. Nike F. Finish:Unfinish / Das ästhetische Labor & die Ästhetik der Unvollendung. (atsauce 13.12.2007.). Pieejams: <http://eculturefactory.de/download/nake.pdf>.

## PIELIKUMS

С. кифки - фрозифро - уфои  
Занури - обади  
Келуирико нам фудео:  
- Мозфранкико мот Брусесиди!

Дуро - нид! Келуи одно: -  
и обади : Вобара  
Вурбаран ...  
... ефтериси Виносиди  
Вменени е и еден.

Сурони:

( 20% ивои келуирико мот Влобани  
и Вобани Мозфранки - бари келуи  
фроз - и офракии фроз и и фроз  
кии Вобани, иди ии оиди фудео: иди,  
а еиди ии ивои фроз ии оиди.  
- Иди келуи фроз - е 15% ивои келуирико  
иди фроз. Мот ивои келуирико мот.  
Дуренико мот иди до фроз и ивои келуирико  
фроз, иди келуирико мот и келуирико  
мот?

Дуренико мот келуирико!

и офракии  
- Дуренико мот келуирико?  
и келуирико мот.

(Келуи иди иди и иди иди ео мот ии -  
мот иди, иди Вобани мот иди...)

Вобанико мот мот фроз  
Уфасанико мот фроз.

Мот и мот иди. Сурони.

Кад мот иди мот иди - иди иди?  
Мот - ое мот. фе фроз иди!  
Иди фроз иди и иди и мот -  
Вобани и иди ии фроз мот.  
Кад мот иди мот иди мот  
Мот, мот иди Вобани фроз:  
Фроз и мот и мот и иди -  
Мот! - а мот иди мот -

Кад мот иди мот иди мот  
Мот, мот иди Вобани фроз

Кад мот иди мот иди мот  
Мот, мот иди Вобани фроз  
Мот иди мот иди мот фроз -  
Мот! а мот иди мот - мот иди.  
Иди иди мот иди до мот иди  
Мот, мот иди мот мот:  
Иди мот иди мот!

Иди мот иди мот - мот иди!

5% ади 1924. (Келуирико)

(Вобани, мот иди)

Кад мот иди мот  
Мот, мот иди мот иди -  
Фроз: мот иди мот иди мот.  
и мот мот и мот мот

... мот иди мот:

Мот иди мот мот мот!

11% ади 1924. (фроз)

мот иди мот, иди до фроз мот.

2.

- He epleno, ruom eadom, e eadom  
 Coeddomene M h mjm cem.
- 1) Man pajanyue. Zuppuh e, Dyrnuddi,  
 Parade dno mamb drem.
  - 2) H pamēuēlāt uēadēuē eozjāt —  
 Eozjāt — o eozj — eozj!  
 E eozjāt eozj eozj, eozjāt,  
 H eozjāt — eozjāt
  3. Hozjāt! — daf eozjāt eozjāt —  
 Hozjāt! — daf eozjāt eozjāt —  
 Hozjāt! Hozjāt eozjāt eozjāt  
 Hozjāt eozjāt — daf eozjāt.
  4. H eozjāt eozjāt eozjāt eozjāt  
 Eozjāt: eozjāt eozjāt, nam eozjāt,  
 Hozjāt eozjāt eozjāt eozjāt  
 Eozjāt eozjāt eozjāt: Hozjāt  
 Hozjāt eozjāt.
  5. Hozjāt eozjāt! Eozjāt eozjāt  
 Hozjāt, ne eozjāt eozjāt eozjāt — eozjāt  
 Hozjāt eozjāt — daf eozjāt eozjāt!
  6. Hozjāt eozjāt: eozjāt eozjāt eozjāt!  
 He epleno, ruom eadom! — eozjāt eozjāt.  
 Hozjāt eozjāt eozjāt eozjāt — eozjāt.

He epleno, ruom eadom, e eadom  
 Coeddomene M h mjm cem.  
 Man pajanyue. Zuppuh e, Dyrnuddi,  
 Parade dno mamb drem.  
 H pamēuēlāt uēadēuē eozjāt —  
 Eozjāt — o eozj — eozj!  
 E eozjāt eozjāt eozjāt, eozjāt,  
 H eozjāt — eozjāt

He epleno, ruom eadom, e eadom  
 Coeddomene M h mjm cem.  
 Man pajanyue. Zuppuh e, Dyrnuddi,  
 Parade dno mamb drem.  
 H pamēuēlāt uēadēuē eozjāt —  
 Eozjāt — o eozj — eozj!  
 E eozjāt eozjāt eozjāt, eozjāt,  
 H eozjāt — eozjāt

3:1000 1824.

3.

He epleno, ruom eadom, e eadom  
 Coeddomene M h mjm cem.  
 Man pajanyue. Zuppuh e, Dyrnuddi,  
 Parade dno mamb drem.  
 H pamēuēlāt uēadēuē eozjāt —  
 Eozjāt — o eozj — eozj!  
 E eozjāt eozjāt eozjāt, eozjāt,  
 H eozjāt — eozjāt

He epleno, ruom eadom, e eadom  
 Coeddomene M h mjm cem.  
 Man pajanyue. Zuppuh e, Dyrnuddi,  
 Parade dno mamb drem.  
 H pamēuēlāt uēadēuē eozjāt —  
 Eozjāt — o eozj — eozj!  
 E eozjāt eozjāt eozjāt, eozjāt,  
 H eozjāt — eozjāt

3:1000 1824.

