

МАСТЕРСТВО МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ
(НА ПРИМЕРЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ЦИКЛА РАЗЛУКА)

Simonetta Signorini

Все творчество Марины Цветаевой — это постоянное утверждение личностного начала в искусстве — лирического Я, вокруг которого строится поэтическая вселенная в ее отношениях со внутренним и внешним мирами. Лирическое Я — это поэт (“утысячеренный человек” — Цветаева 1979: 1, 228), который творит в “одинокости верховном часу”¹ и который в результате достигает полного “понимания всего” (Цветаева 1979: 1, 399).

В ее поэзии “лирическое я” идентифицируется с самим поэтом — человеком трагической судьбы, для которого поэзия является в жизни всем, ее началом и концом, ее альфой и омегой, единственной и самой большой любовью. В ней забывается и преодолевается быт с его горем и радостями. В поэзии (“Третье царство, первое от земли небо, вторая земля” — Цветаева 1979: 1, 396) Марина Цветаева одна, со своими героями, со своими чувствами и страстями, погруженная в мир звуков и образов. “Кроме голоса природы и мудрости” она слушает “голос всех мастеровых и мастеров” (Цветаева 1979: 1, 229).

“Я”-поэт-М. Цветаева не думает, а слушает и ищет точного воплощения в слове — “стихии стихий” (Цветаева 1979: 1, 385). Итогом творческого процесса (“наития, наваждения, вдохновения”, в понимании Цветаевой) является слово со

¹ М. Цветаева, Стихотворения и поэмы в пяти томах. New York, Russica Publishers, 1982. Т. II (Стихотворения 1917-1922): 96. Цитаты стихотворений в статье взяты из этого издания; страницы указаны в скобках.

всеми его звуковыми, семантическими и синтаксическими потенциальными возможностями. Слово — это выражение сути, “предстоящей стихом” (Цветаева 1979: 1, 231), которую поэт сначала улавливает слухом, а потом, в результате мучительного выбора, реализует в стихе: “Все мое писанье — вслушиванье”, утверждает Цветаева (1979: 1, 231). “Выбор слов — это прежде всего выбор и очищение чувств... Работа над словом — работа над собой” (Бахрах 1961: 239). Звук и слово, слушать и писать — вот в чем заключается жизнь поэта, для которого слова жизнь и поэзия и жить и творить обозначают одно и то же: “Я живу — и следовательно пишу — по слуху” (Бахрах 1960: 305).

Цель поэзии, по мнению Цветаевой, установление взаимных контактов с читателем: “Искусство — не самоцель: мост, а не цель” (Цветаева 1979: 1, 106). “Я”-поэт обращается к читателю и приглашает его в свой мир. “Стихи мои от людей не оплот, это открытые ворота, в которые каждый волен” (Бахрах 1961: 323). Чтение — это всегда одновременно и сотворчество: “разгадывание, толкование, извлечение тайного, оставшегося за строками, за пределом слов” (Цветаева 1979: 1, 237). Читатель как бы призван испытать творческое состояние поэта, его радость и муки в работе над словом, основой искусства: “Вначале было Слово” так любила повторять Марина Цветаева (Саакянц 1990: 194).

Искусство слова, его поэтическая техника постигаются только с учетом анализа глубинных связей различных лингвистических уровней — фонетики, ритмики, семантики и синтаксиса — позволяющего определить главное семантическое ядро поэтического текста. Слово всегда у нее многопланово, выполняет различные функции и выявление его роли и значения вызывает у читателя “сотворческую усталость” (Цветаева 1979: 1, 238). Цветаева использует все потенциальные возможности слова для того, чтобы наиболее точно и выразительно передать суть высказываемого. Слово иногда доведено до такой степени “аскетизма” (Цветаева 1979: 1, 117), что поэтическая речь оказывается подчас на грани понятного и непонятного.

Промежуток времени между 19 апреля 1921 г. и 19 апреля 1922 г., когда были написаны стихотворения, опубликованные в Берлине в 1923 году в сборнике под названием *Ремесло*, является периодом становления творческого метода и ма-

стерства М. Цветаевой. Это были тяжелые годы ее жизни: революция и гражданская война с ее разрухой, трудные материальные условия (холод и голод), драматические события в семейной и общественной жизни (смерть Ирины, болезнь Али, разлука с мужем, а также смерть Блока и расстрел Гумилева). С одной стороны, трагические обстоятельства в личной жизни, но, с другой стороны, — плодотворный период творчества, в котором ее поэзия стремительно развивается, приобретая новаторский характер, и ее мастерство совершенствуется.

Сокровенные идеи, облеченные в выстраданные и совершенные звуки-слова, взорванная “аскетическая” синтаксическая ткань поэтического текста, перенасыщенность знаков препинания (особенно тире) в несвойственной им функции, языковые явления, не соответствующие принятому языковому употреблению, но по своей лингвистической природе не противоречащие нормам языка, — вот некоторые черты особенностей стиля М. Цветаевой, открывшиеся в книге *Ремесло*.

В соответствии с вышесказанным попытаемся определить семантические и синтаксические особенности поэтического цикла *Разлука*. Сначала рассмотрим характеристики этого цикла на семантическом уровне.

Основное семантическое ядро поэтических циклов Цветаевой, а также отдельных стихотворений, обычно содержится в заглавии. В этом отношении чрезвычайно интересной представляется связь между словом-заглавием (чаще всего заглавие состоит именно из одного слова) и текстом стихотворения (или стихотворений). Слово-заглавие составляет как бы тему, а текст — рему, раскрывающую и распространяющую значение слова-заглавия (Ковтунова 1986: 147 и след.).

Слово, выполняющее функцию “заглавия-темы”, всегда повторяется в цикле или в роли субъекта, или в роли главного семантического элемента, определяющего выбор всего словесного материала.

Разлука — это “заглавие-тема” цикла из 8 стихотворений, посвященного Сергею Эфрону, от которого Цветаева не имела вестей с 1917 года. Данное слово, указывающее на определенное драматическое событие в ее жизни, в то же время обозначает все остальные разлуки и то последнее и окончательное расставание со всем и со всеми без возврата, т. е.

смерть. Это слово повторяется лишь два раза в цикле, а именно в третьем стихотворении (1-я строфа, 4-я строка и 2-я строфа, 7-я строка). Однако лексика, чаще всего в переносном значении (*брошенный бой, узких подошв — след, сброшенный в ночь, брошенный мой, пустое черное окно, пустые руки, версты земные, в потерях простора, в последний земной раз, выйду из двери — из жизни, и т. д.*) и образы (*столбовая дорога, журавлиный клин, рябина, струистая лестница Летья*) несут семантическую коннотацию разлуки и одиночества. Следует отметить, что разлука является неотъемлемым экзистенциальным компонентом жизни М. Цветаевой, которая открыто признавала: “Я так привыкла к разлуке! Я точно поселилась в разлуке” (Волосов, Кудрова 1981: 186). Разлука разбивает ее жизнь и постепенно приводит ее через разлуку с родными к расставанию с самой собой и с жизнью. Разлука, в свою очередь, вызывает чувство одиночества и грусти (см. например, *журавлиный клин, ночь, заламывать руки, плакать, неподвижные глаза, слезинки, мука, раззор, плач, глухой бой в ночь, смерть* и т. д.).

Слова, относящиеся в тексте к реме, находятся в прямом соответствии с семантикой “заглавия-темы”, и Цветаева часто использует именно те слова, которые обладают большой образностью и широкими семантическими возможностями. Таким образом, поэт может играть аналогией и диффузией значений, симметрией и асимметрией, создавая многоплановый и многомерный поэтический текст, допускающий различные подходы и толкования, тем самым давая простор восприятию читателя.

В первом стихотворении цикла, которое открывается и кончается образом боя часов: *башенный бой, брошенный бой*, как бы совмещаются разные значения существительного *бой*: 1. бой, как “издаваемые, производимые звуки”, (бой часов на башне Кремля); 2. бой, как “вооруженное столкновение, сражение”. Оставлено (т. е. брошено) сражение:

Где на земле —
 Мой
 Дом,
 Мой — сон ... (106)

но это и оставленные, покинутые родные места и покинутый всеми бой башенных часов.

Здесь также обыгрывается многозначность слова *бросить* (*сбросить*), которое встречается в форме причастия совершенного вида (*брошенный, сброшенный*): 1. первое значение “выпустить из руки (с размахом), заставить полететь и упасть” и 2. второе значение “уйдя оставить, покинуть”. Данный глагол употребляется и во втором стихотворении цикла, в котором Цветаева использует его в качестве экспрессивного синонима глагола *протягивать*.

В пустое черное окно
 Пустые руки
 Бросаю в полуночный бой
 Часов... (106).

Мотив “брошенного” в смысле “покинутого”, “потерянного, потерявшегося” продолжается в выражении “в потерях простора”, которым кончается третье стихотворение цикла. Существительное “потеря”, т.е. то, что потеряно, утрата, лишение чего-нибудь, в контексте приобретает другое значение: пространство, в котором теряешься.

Тема “разлуки” усиливается мотивом пустоты, полного отсутствия всего, который уже звучит во втором стихотворении: “В пустое черное окно / Пустые руки” (106) и открыто провозглашается образом амазонки, которая быстро летит “По звонким, пустым ступеням расставания” (108). А вслед за этим встречается образ “струистая лестница Леты”, обозначающий царство мертвых, где разлука достигает апогея.

Разлука всегда приносит горе, тяжелое душевное состояние. Это ярко показано в шестом стихотворении цикла, в котором слово *камень* оказывается своего рода лейтмотивом: *бесстрастие каменноокой камен, каменную глыбою, не камень*. Слово *камень* вызывает представление о чем-то тяжелом, о какой-то тяжести и имеет в русском языке отрицательную коннотацию. Сравним: на сердце камень (выражение, обозначающее тяжелое душевное состояние), бросать камень в кого-нибудь (в переносном значении: осуждать кого-нибудь, предъявляя какие-нибудь обвинения), и т.д. “Каменноокая каменя”, “каменная глыба” — это образы окаменевшей от горя лирической героини, безжизненной, застывшей (сравним: каменное выражение лица) и вследствие этого ставшей безжалостной и жестокой (сравним: каменное сердце):

В бесстрастии
Каменноокой камен,
В дверях не помедлю,
Как матери медлят:

(Всея тяжестью крови,
Колен, глаз —
В последний земной
Раз!)

Не крадушимся перешибленным зверем,—
Нет, каменной глыбою
Выйду из двери —
Из жизни.— О чем же
Слезам течь,
Раз — камень с твоих
Плеч ! (109).

В этом стихотворении употребляется в авторской обработке и фразеологизм “камень с души свалился” (переносно обозначающий: наступило душевное облегчение). Замена в фразеологизме компонента “с души” на “с твоих плеч” указывает на другие устойчивые обороты со сходной семантикой. Сравним: “с плеч долой” (обозначающее “кончилось беспокойство о чем-нибудь”), “как гора с плеч” (выражение удовлетворения от того, что кончилась тяжелая забота).

Хочется отметить и мастерство звукописи М. Цветаевой. Слово выбирается не только по своей семантике, но также исходя из своего звукового оформления: иногда это лексическая единица с явной ономотопеей. Так, в первом стихотворении цикла для передачи ударов башенных часов используются, с одной стороны, слова со звуком **б** (в русском языке для обозначения удара колокола, боя часов употребляются междометия бом или бум): башенный бой, доблесть, брошенный бой, сброшенный [...] бой (звук **б** встречается в десяти словах!), с другой стороны, — регулярный повтор существительного *бой* и однослоговые слова: *где, мой, дом, сон, смех, свет, след, ночь, бой*, как бы равные в звуковом отношении удару часов. Значима звукопись таких слов как *шелест, шорох, зашелестеть*, где повторяется звук **ш**; *ржание, ржет*, где сочетание звуков **рж** передает ржанье лошадей; *топочет*, где слышится топот ног; *грохот, орлиных, крыл*,

грудью, грохайся, сокрыл, где в звуке *р* слышен шум (грохотание).

Звуки в поэзии М. Цветаевой обладают такой содержательностью и имеют такую самодовлеющую силу, что они сами становятся как бы семантикой стихов:

А уж так: ни о чем!
 Не плечом-не бочком,
 Не толчком-локотком,—
 Говорком, говорком (из цикла *Сугробы* -162).

В поэтическом цикле *Разлука* представляет интерес и лексический материал. Стихотворения насыщены стилистически различными лексемами: нейтральные слова чередуются с книжными словами, как высокими: *святость, доблесть, лазурный, лавры, чаша*, так и устаревшими, главным образом, старославянизмами: *пребыть, вознестись, невемый, незримый, ниц, уста, златоперный, столбовая дорога, верста, нонь* (устар. и обл.), и с разговорными словами: *ручонки, слезинки, крохотный, перешибленный, грохнуть* и др. Лексическая особенность цикла состоит из авторского словосложения, например, *каменноокая, тысячеокая, медноголосый* (по модели: *тысячеголосый*), а также из сращения *дерево-машет-рябина*, представляющего собой предикативное словосочетание: *дерево рябина машет*. В дальнейшем М. Цветаева часто прибегает к словосложению подобного рода. Так, например, в цикле *Сугробы* встречаем слова: *сокол-мой-безус, прошел-человек, простор-человек, ниотколь-человек, сквозь-пол-человек, ночлег-человек, навек-человек, путь-мой-широк* и т.д.

Синтаксические особенности стихотворений М. Цветаевой являются такими значимыми и определяющими, что составляют важное звено в понимании ее поэтической речи. Сам поэт предостерегает читателя от “трудностей синтаксиса” (Цветаева 1979: 1, 237) и утверждает, что его речь “темна”; в одном из стихотворении цикла *Сугробы* Цветаева как будто выражает удовлетворение “темнотой” своей речи

... А коли темна моя речь —
 Дом каменный с плеч! ... (162).

Синтаксическая ткань соответствует вдохновению-наитию поэта, концентрирующегося на выражении сути. Суть эксплицируется лаконически, кратко, сжато, не допуская ничего

лишнего. Синтаксический строй поэтических текстов характеризуется именными конструкциями и номинативными предложениями: существительные и прилагательные преобладают над личными глагольными формами; однако поэтическая речь динамична.

В поэтическом цикле *Разлука* часто употребляются различные номинативные предложения. Среди них выделяются частотностью *не лично-субъектные номинативные* предложения, в которых сообщается о бытийном, никому не принадлежащем состоянии, например,

Башенный бой
Где-то в Кремле (105)

Брошенный бой (106)

Точно рукой
Сброшенный в ночь —
Бой (106)

или о наличии какой-то ситуации:

Все небо в грохоте
Орлиных крыл (110).

Одной из разновидностей *не лично-субъектных номинативных предложений* является восклицательное предложение, эмоционально окрашенное. См.:

— С башни! — Домой! (106)

— Без звука! — (107)

(Всей тяжестью крови,
Колен, глаз —
В последний земной
Раз!) (109).

Поэт прибегает к таким экспрессивным формам номинативных предложений для выражения своих эмоций: “— О клюв! О кровы! —” (110), а также для драматизации поэтического текста.

Лично-субъектные номинативные предложения почти не встречаются. Отмечен только один случай употребления данного типа номинативного предложения, сообщающего о состоянии субъекта — лирического героя: “— Брошенный мой!” (106).

Самой яркой особенностью поэтического синтаксиса Цветаевой является компрессия структуры предложения. Сжатию подвергаются как структуры двухкомпонентных, так и структуры однокомпонентных предложений (чаще инфинитивных). Можно выделить несколько видов неполной реализации структурной схемы предложения, среди которых самым распространенным является опущение предиката-глагола, т. е. эллипс.

...В глаза — полыханье рассвета (108) [бросило, сверкнуло]

... славы
Медноголосый

Зов его — в гущу,
Грудью на копьё? (107) [манит, призывает, бросится]

На всю твою муку,
Раззор — плач:
— Брось руку!
Оставь плащ! (109) [кричу, отвечаю]

Простоволосая,
Всей грудью — ниц ... (110) [падаю]

Меж нами — струистая лестница Леты (108) [пролегла]

Где на земле,
Где —

Крепость моя,
Кротость моя,
Доблесть моя ... (105). [находится]

В цикле *Разлука* из 8 стихотворений отмечено 13 случаев пропуска предиката-глагола. Во многих предложениях он легко восстанавливается. Так в следующем двустишии:

Но легкую ногу вперед — башней
В орлиную высь! (110)

семантика синтагмы “легкую ногу” и наличие предлога “в” с винительным падежом существительного (директив) подсказывает опущенный глагол движения. Или в строках:

И крылом — чашу
От грозных и розовых уст —
Бога ! (110)

конструкция “творительный падеж (инструментив) + винительный падеж (объект действия) + предлог *от* + родительный падеж (каузатив)” сигнализирует эллипс переходного глагола со значением “сохранения, сокрытия”: “чаша”, т. е. жизнь, самое ценное, что есть у человека, должна быть защищена от угроз Бога.

Интересный случай пропуска предиката наблюдается в начале второй строфы второго стихотворения:

Не о булыжник площадной:
В шепот и шелест... (106),

где выражается желание “я”-главного героя не разбиться о булыжник, а броситься в шепот и шелест, т. е. в жизнь. Характерно, что почти во всех предложениях, в которых опущены предикаты-глаголы, вместо них стоит тире. В данном случае этот знак препинания не только указывает на эллипс и заставляет сделать небольшую паузу, но и выполняет определенную синтаксическую функцию — как бы создает предикативнее отношение и подчеркивает структурную схему предложения.

Эллипс применяется и к подлежащему. Почти все предикаты, характеризующие “я” и “ты”, т. е. главных героев лирического монолога Цветаевой, употребляются без подлежащего, что является характерной чертой разговорной речи:

... домой
Хочу! (106)

Из глаз неподвижных
Слезинки не выжмешь (108).

Эллипсу подвергается и любой другой распространитель предложения, например, прямой объект, выражаемый местоимением:

Седой — не увидишь,
Большим — не увижу (108).

Здесь опущены и подлежащее и объект: [меня] седой [ты] не увидишь, [тебя] большим [я] не увижу.

В книге *Ремесло* Марина Цветаева расширяет круг компонентов предложения, подвергаемых опущению: даже предлоги могут быть опущены:

Через версты — глаженный, [мною]
[через] Ковыли — лелеянный!

....

Через хляби - няньчанный,
[через] Берега - баюканный ... (из цикла *Сугробы* - 172, 173).

Анализ синтаксического строя цикла стихотворений *Разлука* показывает, что поэт постоянно ищет все новые средства синтаксической экспрессивности. В некоторых стихотворениях синтаксическая ткань как бы взрывается, разрывается и отдельные компоненты предложения становятся самостоятельными высказываниями. Так, например, во втором стихотворении:

... Вот так: вниз головой
— С башни ! — Домой! (106)

опущен предикат (броситься), а обстоятельство места — директив — (“С башни!”), оформлено отдельным предложением, причем после слова *головой* нет точки. В третьем стихотворении цикла используется тот же прием: обстоятельство образа действия — признак — (“Без звука!”) внутри предложения выступает как самостоятельное высказывание:

Я только тяну их
— Без звука ! —
Как дерево-машет-рябина
В разлуку... (107).

Разрыв синтаксической конструкции наблюдается в следующем четверостишии:

Я в смерти — нарядной
Пребуду — твоей быстроте златоперой
Последней опорой
В потерях простора! (107).

Здесь из одного предложения посредством тире создается как бы два: “Я в смерти нарядной пребуду” и “я в смерти пребуду твоей быстроте златоперой последней опорой”.

Поэтическая речь Цветаевой — это течение времени в настоящем (время, совпадающее с моментом речи и одновременно время длительности), по отношению к которому прошедшее и будущее времена (количественно они встречаются реже настоящего времени) обозначают только последовательность событий по временной оси.

Прошлое, время памяти, уже совершено: оно начато и закончено; будущее, тесно связанное с настоящим временем, характеризует или мифических героев

Мне некий Воин молодой
Крыло подстелет (106)

... зашелестит амазонка (108)

или лирических “я” и “ты”, связанных с действиями, которые непременно будут совершены в будущем:

В дверях не помедлю,
Как матери медлят... (109)

Из глаз неподвижных
Слезинки не выжмешь (108).

Течение времени в настоящем времени прерывается инфинитивами (формами, лишенными категории времени) и императивами, придающими тексту характер “прямой речи”.

Поэтическая речь оформлена в виде монолога-обращения со своими специфическими нормами. Она изобилует личными формами глаголов (формой повелительного наклонения: *знай, остерегайся, бойся*; такой прием используется, главным образом, в четвертом стихотворении цикла), пересекается глаголами *думаешь, веришь*, ярко направленными на выяснения мнения адресата, и часто ритмически разбита восклицательными знаками.

Обращает на себя внимание обилие синтаксической негации. В рассматриваемом цикле стихотворений отрицание грамматически выражено, главным образом, частицей *не* перед глаголами: *не ломаю, не сбавлю, не увидишь, не выжмешь, не помедлю, не смеет, не узрел, не избрал, не сокрыла* и т. д. Отрицание и утверждение — это взаимосвязанные явления: ведь по смыслу всякое отрицание есть в то же время и утверждение противоположного. Эксплицитно это ярко представлено в отрицательно-противоположных конструкциях: “не... а ...”. Данная конструкция в стихотворениях Цветаевой выступает несколько видоизмененной: опускается союз *а* (его отсутствие обозначается тире):

Меж нами не версты
Земные, — разлуки
Небесные реки... (106)

Бойся не тины, —
Тверди небесной! (108)

Не крадущимся перешибленным зверем, —
Нет, каменную глыбою
Выйду из двери — (109) и т.д.

Эмоциональность, экспрессивность поэтической речи Марины Цветаевой достигаются и изменением интонационного оформления предложения в целом. В результате, перестановки компонентов интонационный центр почти всегда оказывается в начале предложения. Цветаева на первое место обычно выносит распространители (детерминанты):

Точно рукой
Сброшенный в ночь —
Бой (106)

Смуглой оливой
Скрой изголовье (107)

На всю твою муку,
Раззор — плач... (109)

Ростком серебряным
Рванулся ввысь.
Чтоб не узрел его
Зевес —
Молись! (109) и т.д.

Что касается сочетания “прилагательное + существительное”, прилагательное может находиться в препозиции или постпозиции по отношению к определяемому слову. В первом, синтаксически нормативном случае семантическая нагрузка данного сочетания лежит на существительном, а во втором – на прилагательном. Сравним:

Остерегайся
Зоркого неба (107)

Роскошью майской
Кто-то разгневан (107)

Пуще опалы —
Царская милосты! (108)

Я знаю, я знаю,
Что прелесть земная... (110).

Но у Цветаевой препозитивное употребление прилагательного может быть маркированным и выполнять новую по отношению к синтаксической норме функцию семантической значимости обоих именных компонентов. При этом имеются

три варианта расположения данных составляющих: каждый именной компонент занимает отдельную строчку, именные компоненты находятся на одной строчке и разделены тире, или же последовательность “прилагательное - существительное” разбита расположением первого в конце строфы и второго - в начале следующей:

Где на земле —
 Мой
 Дом,
 Мой — сон
 Мой — смех,
 Мой — свет, ... (106)

... славы
 Медноголосый

Зов его — ... (107).

Иногда перечисленные нами приемы (разрыв синтаксической ткани, эллипс, знаки препинания, перестановка компонентов словосочетаний и предложения, звукопись) перемежаются, создавая скрытый эффект, обладающий большой выразительной силой и экспрессией:

В орлином грохоте
 — О клюв ! О кровь! —
 Ягненок крохотный
 Повис - Любовь... (110).

В этой строфе содержится образ “орла”, нападающего на крохотного ягненка. Слышен грохот его хищного клюва, который уносит кроткого ягненка. Цветаева отрывает, отделяет обстоятельство — локатив — (“В орлином грохоте”) трагическим, сочувствующим восклицанием: “— О клюв! О кровь! —”. А начало нереализованного полностью высказывания-предложения: “Любовь...” позволяет создать новый образ: “кровь - любовь”.

Таким образом, скрещение семантики, звукописи и синтаксиса является основной характеристикой как внутреннего лирического монолога я-поэта-Цветаевой, так и его коммуникативной установки.

Идеи-звуки-слова и “аскетический” синтаксис ведут, по утверждению Цветаевой, именно к “пониманию всего”. В них и заключаются мастерство и новаторство ее поэзии.

БИБЛИОГРАФИЯ

Цветаева М. И.

1979 Избранная проза в двух томах 1917-1937. New York, Russica Publishers, 1979.

1982 Стихотворения и поэмы в пяти томах. New York, Russica Publishers, 1982. Т. II Стихотворения 1917-1922.

Бахрах А.

1960 Письма Марины Цветаевой. — Мосты 5 (1960).

1961 Письма Марины Цветаевой. — Мосты 6 (1961).

Волосов В. М., Кудрова И. В.

1981 Письма Марины Цветаевой Евгению Ланну. — Marina Cvetaeva. Studien und Materialien. Wiener Slawistischer Almanach 3 (1981).

Ковтунова И. И.

1986 Поэтический синтаксис. Москва 1986.

Саакянц А.

1990 Поэт и мир.— Atti del Convegno Bologna - Naciones. L'URSS. La Russia e i popoli dell'Unione Sovietica: cinque secoli di rapporti con Bologna e l'Italia (23-24 giugno 1988), Milano, Teti editore, 1990.

