

Л. В. Зубова

ПОТЕНЦИАЛЬНЫЕ
СВОЙСТВА ЯЗЫКА
В ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ
М. ЦВЕТАЕВОЙ



Ленинград 1987

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР

Ленинградский ордена Ленина
ордена Трудового Красного Знамени
государственный университет имени А.А.Хданова

Л.В.Зубова

ПОТЕНЦИАЛЬНЫЕ СВОЙСТВА ЯЗЫКА
В ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ М.ЦВЕТАЕВОЙ
(семантический аспект)

Учебное пособие

Ленинград 1987

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Ленинградского университета

Учебное пособие по спецкурсу "Потенциальные свойства языка в поэтической речи М.Цветаевой" содержит ряд тем спецкурса, объединенных подходом к индивидуально-авторским преобразованиям как к модели исторических изменений в языке. Семантическая интерпретация языковых сдвигов основана на анализе текстов с учетом структурно-семантических особенностей языка поэзии. Языковые особенности произведений М.Цветаевой показаны в связи с мировоззрением поэта. Спецкурс, рассчитанный на 32 лекционных часа, читается на русском отделении филологического факультета Ленинградского университета. Ряд тем спецкурса отражен также в работах автора, указанных в библиографическом списке исследований о языке М.Цветаевой.

Рецензенты: канд. филол. наук Т. С. Царькова (Ин-т рус. лит.
АН СССР),
доц. С. А. Аверина (Ленингр. ун-т)

ПРЕДИСЛОВИЕ

В последние годы намечается подход к языку художественной литературы, особенно поэзии, как к сфере реализации потенциальных свойств языка. Он находит отражение в ряде лингвистических работ по общим и частным вопросам, однако специального исследования на эту тему, насколько нам известно, до сих пор не имеется. В спецкурсе "Потенциальные свойства языка в поэтической речи М. Цветаевой" этот подход определяет задачи изучения поэтического идиостиля. Предмет изучения нового в науке направления — лингвистической поэтики — еще недостаточно четко определен. Вероятно, изучение потенциальных свойств языка, реализованных в поэтической речи, может стать одной из серьезных задач лингвистической поэтики. Решение этой задачи требует детального анализа различных языковых явлений, взятых как отдельно, так и в их совокупности, на разнообразном материале — произведения, идиостиля, литературного направления, литературной эпохи. При этом возможен как синхронический, так и диахронический подход к отражению языковых потенций в художественной литературе. В предлагаемом пособии по спецкурсу рассматривается ряд лингвистических и грамматических особенностей в семантическом аспекте на материале идиостиля М. Цветаевой; анализ текстов сочетает синхронический и диахронический подход в интерпретации языковых сдвигов.

Языковые потенции понимаются автором как свойства прошлых языковых состояний и как тенденции развития, т.е. и в ретроспективном, и в перспективном плане. Эти потенции могут проявиться в особых условиях, которые создаются художественным текстом, особенно стихотворным. Как установлено несколькими поколениями поэтов и филологов, эти особые условия определяются следующими отличиями языка поэзии от языка общения ("естественного", "общедоступного", "обиходного", "кодифицированного", "общенародного"): 1) ориентацией не только на коммуникативную, но и на эстетическую функцию языка; 2) семантической сложностью, смысловой многоплановостью поэтического слова; 3) обращенностью слова к самому

себе — "речевой заинтересованности", "особой эмпики формы", "рефлексивности поэтического слова"; 4) тенденцией языка к преодолению автоматизма в восприятии языковых знаков, "остранением"; 5) тенденцией к семантизации формальных элементов; 6) тенденцией к деформации языковых знаков в связи с особой позицией языка поэзии по отношению к норме литературного языка.

Тема "Потенциальные свойства языка в поэтической речи М.Цветаевой" охватывает все языковые уровни и может быть рассмотрена на любом из них.

В данном пособии по спецкурсу рассматриваются следующие проблемы: 1) градационный ряд синонимов как словесная модель катарсиса, как отражение принципа предельности в поэтике М.Цветаевой; 2) поэтическая этимология и паронимическая аттракция как отражение поисков сходного в различном и различного в сходном, а также как отражение принципа изменчивости в поэтике М.Цветаевой; 3) языковой сдвиг в поэзии поэтического переноса в связи с проблемой специфических структурных особенностей стихотворного текста, в которых выявляется актуализированный объем значения слова или грамматической формы; 4) элементы художественного билингвизма М.Цветаевой как отражение семантического синкретизма, компрессии поэтического слова в творчестве М.Цветаевой; 5) слово "верста" в истории языка и в поэзии М.Цветаевой в связи с реализацией разных направлений семантического преобразования слова; 6) цвет глаз в поэзии М.Цветаевой в связи с индивидуально-авторским осмыслением традиционной поэтической символики в области цветообозначения.

Все эти темы объединены идеей о том, что семантические преобразования в художественном тексте можно рассматривать как модель исторических изменений в семантике слова.

В конце пособия по спецкурсу приводятся библиографические списки основных работ по лингвистическому изучению поэзии и основных исследований поэтического языка М.Цветаевой.

ТРАДИЦИОННЫЙ РЯД СИНОНИМОВ КАК СЛОВЕСНАЯ МОДЕЛЬ КАТАРСИСА В ПОЭЗИИ М.ЦВЕТАЕВОЙ

Особенности поэтического языка во всем их своеобразии и разнообразии определенно связаны с личностью поэта – его философской позицией, системой ценностей, характером, эмоциональными свойствами. В связи с этим можно указать целый ряд языковых категорий и отношений, художественных приемов, адекватно и отчетливо отражающих философское и художественное "я" Цветаевой: переход одной части речи в другую, превосходную степень прилагательных, эллипсис, оксюморон, гиперболу и т. д. Частным и весьма ярким проявлением единства формы и содержания является типичность для Цветаевой – максималиста нарастающей (восходящей) градации – стилистической фигуры, заключающейся в последовательном нагнетании сравнений, образов, эпитетов, метафор и других выразительных средств художественной речи.

Максимализм Цветаевой на поверхностном уровне обнаруживается в страстной эмоциональности ее речи, на более глубоком уровне – в том, что личность поэта, как и человека, охваченного страстью, она считает воплощением духа, противостоящего земной обыденности и наиболее полно реализующегося за пределами земного бытия – в бессмертии, абсолюте. Поэтому поэтика М.Цветаевой – в большой степени поэтика предельности и преодоления предела:

И шаг, и светлейший из светлых
Взгляд, коим поныне светла...
Последний посмертный – б о с смертный
Подарок России – Петра.

(И., 285. О Пушкине)

Книгу вечности на людских устах
Не вотще листав –
У последней, последний из всех застав,
Где начало трав

И начало правды... На камень сев,
Птичьим стаем вслед...
Ту последнюю – дальнюю – дальше всех
Дальних – дольше всех...
Далечайшую...

(И., 210)

Во многих стихах, стихотворных циклах и поэмах это приближение к пределу и переход через него как решающее испытание является главной темой, например, в циклах "Стихи к Блоку", "Ученик", "Разлука", "Поэт", "Сивилла", в поэме "Переулочки". Смысл преодоления предела и выхода в запредельность по существу пронизывает и объединяет все творчество М.Цветаевой.

Выход в смерть как условие бытия в бессмертии-абсолюте представлен М.Цветаевой очищением - катарсисом (и в классическом философском смысле - "отделение души от тела, освобождение ее от страстей; по Плотину, освобождение от плоти, подъем духа к знанию и добродетели"¹, и в искусствоведческом смысле - как закон, по которому эстетическая реакция "заключает в себе эффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы коротком замыкании, находит свое уничтожение"²).

Рассмотрим несколько примеров синонимического градационного ряда, приходящего к катартическому завершению в поэтических произведениях М.Цветаевой. При этом следует иметь в виду, что, с одной стороны, все различительные признаки синонимов - стилистические, коннотационные, градационные - определяют лексическую противоположенность этих синонимов в художественном тексте, с другой стороны, синонимы, оставаясь таковыми по своим системным связям в общенародном языке, в условиях художественного текста взаимно обогащают друг друга собственными различительными признаками.

В стихотворении "Летя слепотекущий всхлип..." из цикла "Земные приметы" М.Цветаева говорит о седых волосах как признаке пограничного состояния человека, приближающегося к вечности. Противопоставляя бесцветность красному цвету как идее цвета вообще и как символу интенсивной жизни, страсти она дает ряд градационных синонимов "маковый" - "красный" - "пурпур", завершающийся антитезой "пурпур - сед".

¹ Брокгауз - Эфрон. Философский словарь логики, психологии, эстетики и истории философии. СПб., 1904. С. 12.

² Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968. С. 272.

Лети слепотекущий вопли.
 Долг твой тебе отпущен: слит
 С Летом, - еле-еле жив
 В лепете сребропотекущих из.

Ивовый сребролетейский плеск
 Плачущий... В слепотекущий склеп
 Памятей - перетомилась! - спрячь
 В ивовый сребролетейский плач.

На плечи -сребро-седым плещом
 Старчески, сребро-сухим плещом
 На плечи - перетомилась! - ляг,
 Ладанный, слеполетейский мрак

Маковый...

- ибо красный цвет
 Старится, ибо пурпур - сед
 В памяти, ибо, выплив всю -
 Сухостями теку.

Тусклоостями: ущербных хил
 Скупостями, молодых сивилл
 Слепостями, головных истом
 Седостями: свинцом.

(С., 196)

Слово "красный", центральный член синонимического ряда "маковый" - "красный" - "пурпур", являясь общезыковой доминантой ряда, интегрирует и нейтрализует в себе градационные признаки соседних членов на общезыковом уровне, противопоставляя ряд "маковый" - "красный" - "пурпур" прямым, перифрастическим и метафорическим обозначениям мрака.

Однако в исходном для ряда сочетании "мрак маковый" слово "маковый" как элемент оксиморона в художественном тексте называет тот же цвет уже не в противопоставлении мраку, а в отождествлении с ним через коннотацию "мак" - "сон" - "забвение" - "смерть". Слово "пурпур", обозначающее красный цвет в его максимальном проявлении, связано через культурную традицию с символикой царской власти и, окказионально, со старостью, приближением к смерти, мраку через обесцвечивание максимально красного - "ибо пурпур - сед". Таким образом, Цветаева показывает, что за пределом максимального лежит его противоположность - ничто, принадлежащее вечности, наполненное смыслом предыдущих состояний и страстей и освобожденное от них. В данном случае градационный ряд синонимов с обеих сторон окружен антонимами, синонимические и антонимические отношения между словами перекрещиваются, обнаруживая единство противоположностей и переход количества в качество как основу развития и как катарсис.

Характерно, что в замыкающем члене "сед" синонимический ряд

со значением красного цвета соединен с другим рядом — со значением серебряного, данным в образной динамике водного потока: "слепотекущий" — "сребротекущий" — "сребродетейский" — "сребро-се-дой" — "сребро-сухой". Если динамика одного ряда связана с превращением цвета в безцветность, то динамика другого — с превращением образа влаги в образ сухости, в результате чего слово "сед" вбирает в себя оба признака — обесцвеченности и обезвоженности. Скрытый смысл слова "сед" сформулирован в оксиморонном сочетании "сухостями теку" и развит конкретизацией этих "сухостей", имеющих, в свою очередь, обобщающий член: последнее слово стихотворения "свинцом". В этом слове оказывается сконцентрированным образ превращения живого в неживое и в цветовом плане (интенсивный и статичный серый цвет), и в осязательном (максимум отвердения). Кроме того, в стихотворении имеется еще и градационный ряд звукообозначений: "дохли" — "в лепете" — "плач", и слово "свинцом" в результате развития этого ряда наполняется смыслом "выстрел, прекращающий жизнь".

Взаимное обогащение членов градационного синонимического ряда различительными признаками каждого из этих членов становится сталеобразующим фактором того понятия, которое не может быть выражено одним словом. Так, в стихотворении "Без зова, без слова..." из цикла "Стихи к Блоку", написанном после смерти А. Блока, мысль о возможном новом земном воплощении поэта движется по глагольному контекстуальному синонимическому ряду с общим значением известия как откровения. Члены градационного ряда содержатся в строках I, 3, 6, 9, 12:

I. Без зова, без слова, —
Как кровельщик падает с крыш.
А может быть, снова
Пришел, — в колыбели лежишь?

.....

3. О, кто мне расскажет,
В какой колыбели лежишь?

.....

6. О, кто мне нашепчет,
В какой колыбели лежишь?

.....

9. О, кто мне надинит,
В какой колыбели лежишь?

.....

12. Мне сторож покажет,
В какой колыбели лежишь.
(И., 100-101)

Градиационные различительные признаки контекстуальных синонимов заключены в собственных модальных значениях глаголов. Сочетание "А может быть" выражает надежду на возможность факта, "кто расскажет"? - надежду на существование факта и на прямое словесное его сообщение, "кто намереется?" - признание тайны и надежду на ее раскрытие словом, "кто мне надышит?" - надежду на несловесное познание тайны, "мне сторож покажет" - познание факта в его противоположности и отчаяние как утверждение невозможности нового земного существования, познание абсолютности бытия в сфере духа, а не в земной жизни. Утвердительная интонация последнего члена градиационного ряда отчетливо противопоставлена вопросительной интонации предыдущих, однако в утвердительном предложении содержится отрицание предполагаемого факта.

Интересно поставить вопрос, каким является этот ряд - восходящим или нисходящим. С одной стороны, признак интенсивности словесного сообщения затухает вплоть до полной его утраты. С другой стороны, нарастает, повышаясь в ценностном ранге, признак несловесного познания тайны, открывающего истину, которую можно понимать как смерть и как бессмертие; тема бессмертия развивается в следующих стихотворениях цикла. Таким образом, уже само строение градиационного ряда в этом стихотворении принципиально диалектично, что свидетельствует о двухплановости художественного слова.

Интенсификация признака нередко представлена у М.Цветаевой и градиационными рядами однокоренных слов, т.е. на уровне словообразования. Рассмотрим два примера, обнаруживающие роль простейшего элемента в словообразовательном кусте - элемента, приближающегося к корневой основе и выполняющего функции производящего в микроконтексте:

И. Кабы нас с тобой - да судьба свела -

Ох, веселые пошли бы по земле дела!

Не один бы нам поклонился град,

Ох, мой родный, мой природный, мой безродный брат! (И., IIО)

2. Стоит на башенном зубце,
Как ведьма в месячном венце,
Над бездной окинской
Стоит, качает стан свой.

Покачивает, раскачивает,
Как будто дитя укачивает,

.....
"Введешь в беду!
Уйдемь - уйду:
Ты - с лесенки,
Я - с башенки!"
(И., 381)

Анализ подобных примеров показывает, что такой градационный ряд, актуализирующий лексическое и грамматическое значение приставки, строится по общей модели: исходным его членом является слово без приставки. Как простейшее по форме и наиболее общее по значению, оно становится нейтральной производной основой всего ряда. Средние члены расположены по возрастанию интенсивности признака или действия, а в последнем члене ряда напряжение, достигшее предела, снимается (нейтрализуется) словом, антонимически противопоставленным всем предыдущим элементам этого ряда. Так, в первом примере высшая ступень родственности - родственность духовная - представлена словом "безродный" в контекстуально обусловленном значении "как и я, отверженный в земном мире". Во втором примере из поэмы "Царь-Девница", изображающем попытку Мачехи соблазнить Царевича, качание как образ нарастающего возбуждения превращается в убавкивание младенца: пределом нарастающего движения становится покой, а стремление к греху, достигнув высшей точки, оборачивается образом добродетели. Характерно, что тема убавкивания-усиления в дальнейшем ведет к теме смерти как исходу страсти ("Уйдемь - уйду...").

Речь исходного слова без приставки в этих контекстах важна тем, что такое слово ("родный", "качает"), лишенное специфических признаков интенсивности, которые вводятся приставками, начиная ряд, одновременно и обобщает его, будучи синкретичным и потенциально энантисемичным: "родный" трактуется и по признаку родства, и по признаку отверженности, "качает" - "приводит и в состояние возбуждения, и в состояние покоя"; таким образом, потенциальная энантисемия реализуется в условиях художественного текста.

В заключение рассмотрим градационный ряд, состоящий из окканизмов, образованных безаффиксным способом и объединенных в четырехчленное сочетание в поэме "Переулочки". По сценету поэмы

героини-колдуньи, отождествляемая с лирическим "я" Марины Цветаевой, заманивает героя в свой чертог, откуда начинается восхождение от земли "в лазорь", к "седьмым небесам" — в сферу духа. Чертог героини отделен от внешнего мира занавесом:

Занавес-мой — занавес. Часть-рябь-слепь-резь!
 Мурзачекский чол отрез! Мне лица не занавес! (С., 356)

Четырехчленное сочетание субстантивов, составленное из чистых корневых основ, вмещающих в себя все потенциальные смыслы их возможных дериватов, актуализирует словообразовательную структуру слова "отрез"; эта актуализация поддерживается однокоренной рифмой "резь", выделяющей значение корня: "отрез" в данном контексте — не только кусок ткани, но и то, что отрезает один мир от другого³. Четырехчленное сочетание развивает мотив отрезанности, при этом наблюдаются типичные для Цветаевой синкретизм и перетекание одного слова в другое. В данном случае это обнаруживается на семантическом уровне: соседние слова четырехчлена синонимичны, но контакт каждого слова с предыдущим и последующим выявляет разные значения этого слова. Так, например, "часть" в этом контексте предстает в значении "доля целого", синонимизируясь со словом "отрез", и в значении, производном от глагола "частить", синонимизируясь со словом "рябь" — "легкое колебание, колебание водной поверхности, а также мелкие волны от этого колебания; зыбь" (МАС). Образ тонкого волнующегося занавеса как метафора реки в контексте "Переулочков" скрепляет узальное значение слова "часть" с окказиональным. В свою очередь, слово "рябь", актуализируя словообразовательную модель в ряду подобных, приобретает свойство окказионализма, образованного от глагола "рябить" (в глазах), и это свойство синонимизирует слово "рябь" с соседним "слепь", которое, через синонимичные сочетания "рябить в глазах" и "резать глаза" естественным образом синонимизируется со словом "резь". Так ряд замыкается завершающим членом, однократным с исходным, но семантически обогащенным. Морфемная непроемкость завершающего члена оборачивается его сложной семантической производ-

³ Farino J. Мифологизм и теологизм Цветаевой ("Магдалина" — "Царь-Давид" — "Переулочки"). Wien, 1985. S. 267-268.

ностью от всех предыдущих смыслов, т.е. потенциальный синкретизм непрямой основы реализуется в полной мере. Характерно, что этот ряд, несомненно, градиционный: образ трансформируется от простого названия куска ткани через легкое движение, постепенно усиливающееся, к ослепляющему болезному ощущению. В оловообразовательном плане тоже обнаруживается нарастание экспрессии: узловые слова "отрез", "часть", "рябь" в их словарных значениях превращаются в окказионализмы, остро осознаваемые как таковые и автором, и читателем. Сочетание лингвистического и семиотического анализа позволило польскому исследователю Е. Фарно убедительно показать, что "в итоге вся эта формула "часть-рябь-слепь-резь!" — формула острого обморока, отключения от мира сего, в одном плане, а в другом — формула цветастого "за-занавесного", потустороннего континуума: от предельно источенной плоти-ткани ("часть" как "отрез" = "шелк" = "занавес") через акватический поток до ослепительного света и небытия⁴.

Итак, все рассмотренные примеры обнаруживают, что нарастающая экспрессия в градиционных синонимических рядах, достигая наивысшей точки, завершается катарсисом, знаменующим переход лирического "я" Цветаевой в сферу абсолюта. Семантические трансформации синонимов приводят к антонимическому завершению градиционного ряда. При этом замыкающий член, обогащенный смыслом предшествующих, представляет собой новую ступень познания, данного в члене исходном. В этом проявляется философская ориентация поэтики М. Цветаевой — поэтики, основанной на интуитивном и образном постижении законов диалектики.

ПОЭТИЧЕСКАЯ ЭТИМОЛОГИЯ И ПАРОНИМИЧЕСКАЯ АТТРАКЦИЯ В ПОЭЗИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ

Язык в коммуникативной функции постоянно испытывает тенденцию к автоматизму в порождении и восприятии языковых знаков, но этой тенденции всегда противостояло стремление человека осознать

⁴ Faruno J. Указ. соч. С. 269.

или установить связь между означающим и означаемым, отражающую отношения между миром условным и миром реальным. Этимология слова или ее фонетическое подобие (звуковое сходство корней слов) нередко служили основой народных примет и обрядов, легенд, использовались как сильное выразительное средство в разных художественных системах, с разным стилистическим заданием, например, в русской литературе как в высоком стиле "плотские слова", принадлежащем агрографическому жанру, так и в скоморошеской речи. Прием корневого повтора еще до появления литературного языка активно создавался языком фольклора, поскольку в нем, как и в языке художественной литературы, над коммуникативной функцией преобладает функция эстетическая, основанная на смысловой многозначности и рефлексивности поэтического слова (обращенности словесного знака на самого себя, речевой заинтересованности). Это проявляется, в частности, в стремлении к этимологической регенерации слова - восстановлению его внутренней формы.

Возрождая утраченные элементы языка и предвосхищая появление новых, М.Цветаева шла по пути развития общенародного языка и считала, что это единственно истинный для поэта путь: "Слово - творчество, как всякое, только хождение по следу слуха народного и природного, хождение по слуху" (Искусство при свете совести).

Поэтическая этимология - переосмысление слова в художественном тексте - должна рассматриваться на широком фоне авторской этимологизации - восстановлении исторически достоверной внутренней формы слова.

Авторская этимологизация в поэзии М.Цветаевой проявляется по-разному, выполняет разнообразные функции. Так, например, столкновение однокоренных слов - это и аргументация образа усилением его чувственной основы, первичной мотивированности слова или фразеологизма ("... Слезы лить! Как сладко вылиться Горю - лязнем проливным!"), и семантическое обогащение слова коннотациями, полученными однокоренными словами в разных фразеологических оборотах ("Обнимая тебя кругозором... Кругом клумбы и кругом колодца... Круговой порукой сиротства - Одиночеством круглым моим"), и характерная для фольклорной поэтики типизация, связанная у Цветаевой предельной интенсификацией признака вплоть до гиперболы ("Над жаркой жаровней", "топорнее топора").

Тождественность и диалектичность понятий нередко дается в зеркально-симметричных структурах — хиазмах. ("Вся плоть вещь" — ва... вся Вещественность плоти"). Максимальная этимологическая близость слов резко обнажает парадоксальность оксиморонных сочетаний ("Вот и разлучены неразлучные"). Соположение однокоренных слов или форм одного слова — сильное средство противопоставления схожих понятий: в нем обнажаются и семантизируются формальные элементы, словообразовательные морфемы, морфологические средства деривации, грамматическая форма, стилистическое значение ("Любовь ли это или любованье", "Одно дело слушать, а другое — слышать", "Так писем не ждут. Так ждут — письма", "— Житие — не жисть! — Разучился грить!"). Словообразовательная структура слова, выражающего ключевое для контекста понятие, может стать содержанием этого контекста и порождать окказионализмы ("вслушиваются" → "вбаливаются", "впадываются" — префиксация; "читатели" → "хвататели", "глотатели" — суффиксация; "окоем" → "окохват", "окормв", "околом" — словосложение).

Восстановление утраченной этимологии слов часто связано с ключевыми моментами авторского мировосприятия, поэтому этимологизация настойчиво внедряется в художественный текст: двосточием или тире, усиливающими логическую связь понятий ("Заснчность: за оком лежащая вящая явь", "Сомущены — в сумятице..."), употреблением предлогов логической связи ("Горячие от горечи и нег" — здесь направление деривации противоположно историческому), обратной деривацией ("Совсем ушел. Со всем ушел"), напоминанием этимологической близости близостью контекстуальной ("На бранные узы Родства... Затиют на мне Узел. Сей странный союз..."). Столкновение старославянизма и русизма способствует сильной мотивировке абстрактного понятия конкретно-чувственным образом ("отвратом от улицы... — Курчавых голов отворотом"). Этимология имени "Марина" — одна из главных моделирующих категорий Цветаевской поэтики (см. работы Е. Фарина). Калькирование и последующие деривации становятся сатирическим приемом в "Крисолове" ("Палье-маме" → "кеваная бумага", "жвачкой бумажной").

У М. Цветаевой встречается "скрытая" этимология, когда смысл слова объясняется через его бывший синоним ("Встал царевич сторб-

ленный, Крученный такой" - сближение морфем "горд" и "крут"; "рождение - падение в дни" - ср. "возникнуть" и "ниги").

Поэтическая этимология - широко известное явление авторского переосмысления слова - нередко рассматривается в лингвистике и литературоведении вместе с фактами восстановления внутренней формы слов. Так, например, Г.О.Винокур пишет: "Сближая в тексте слова, давно утратившие ту взаимную связь, которой они обладали в силу своего этимологического родства или даже и вовсе никогда этой связи не имевшие, поэт как бы открывает в них новье, неожиданные смыслы, внешне мотивируемые самым различным образом: то шуткой, то глубоким раздумьем"⁵.

Следует иметь в виду, что переосмысление слова не является исключительным свойством языка художественной литературы. В переосмыслении реализуется одно из потенциальных свойств языка: тенденция к вторичной мотивированности деэтимологизированной лексики⁶, которая наиболее отчетливо проявляется в многочисленных фактах народной этимологии. В литературных произведениях художественный эффект переосмысления создается обычно благодаря тому, что оно осуществляется намеренно, а это возможно обычно тогда, когда слово еще не деэтимологизировалось полностью или, во всяком случае, окказиональная вторичная мотивировка ощущается именно как вторичная и парадоксальная. Однако и это явление существует в языке вне художественных текстов. Оно всегда использовалось для создания комического эффекта, например, во фразеологическом сочетании "художник от слова "худо". О стремлении человека к наглядной реализации потенциальных языковых возможностей свидетельствует большая популярность лингвистической игры "ТЭС" ("Толковый этимологический словарь"), проводимой в 70-х годах на юмористической странице "Литературной газеты" и начатой в стенгазете филологиче-

⁵ Винокур Г.О. Понятие поэтического языка // Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 392-393.

⁶ Смирницкий А.И. Значение слова // Вопросы языкознания. 1955. № 2. С. 87-88.

ского факультета ЛГУ в 60-х годах Б.Норманом и А.Сличкой⁷.

Позитическая этимология иногда отождествляется и с паронимической аттракцией – смысловым сближением слов на основе их звукового сходства. В нашей работе эти два явления различаются: позитическая этимология понимается как именно намеренное переосмысление слова, связанное с авторским толкованием, а паронимическая аттракция (паронимазия) – как контекстуальное смысловое сближение неродственных, но фонетически сходных слов.

Приведем наиболее яркие из многочисленных примеров позитической этимологии в произведениях Марины Цветаевой.

Заблудшего бабоя

Волль: домой!

Дитя годовалое:

"Дай" и "мой"!

(С., 375)

Уединение: уйди

В себя, как прадеды в феоды.

Уединение: в груди

Ищи и находи свободу

(С., 319)

Кривь и нос

Тот, кто в хоботе видит нос

Собственный, и в слоне – загром

Крив и хром.

Сверхбессмысленнейшее слово:

Рас – стаемся. – Одна из ста?

Просто слово в четыре слога,

За которыми пустота.

(С., 389)

Челюскинцы! Звук –

Как сжатые челюсти.

.....

И впрямь челюстями

– На славу всемирную –

Из льдин челюстей

Товарищей вырвали!

(С., 321)

(Хлеце! хлеце! рассыпай! нижи

Хроматические гаммы жи!)

(И., 507)

Позитическая этимология у М.Цветаевой, как видно из приведенных примеров, часто подчеркнута парадоксальна и строится не только на смысловых различиях по происхождению корней, как в случае "хром" – "хроматические гаммы", или на звуковом сходстве, как в

⁷ Норман Б.Ю. Словообразовательная модель и влияние экстралингвистических факторов на ее реализацию // Исхвизовская научная конференция "Деривация и история языка". Пермь, 1985. С. 107.

словах "челюскинцы" - "челюсти", но и из вычлениении из слова комплекса звуков, границы которого резко не совпадают с морфемными границами: "домой" - "дай" и "мой", "расстаемся" - "одна из ста", "уединение" - "уйди". Характерно, что в большинстве случаев парадоксальность поэтической этимологии у М.Цветаевой мотивирована содержанием контекста. Так, поскольку преобразование слова "домой" связано с лепетом годовалого ребенка, мотивировку получает и слоговое членение вместо морфемного, и односложность полученных лексем, и превращение наречия с императивным значением "домой" в два "эгоцентричных" слова, одно из которых - глагольный императив. По существу, предметом этимологизации в этом контексте можно считать именно императив, скрытый в наречии, существующий в нем скорее потенциально.

Парадоксальность преобразования глагола "расстаемся" в сочетании "одна из ста" мотивировано определением "сверхбессмысленнейшее слово". В "Поэме конца", откуда взят пример, М.Цветаева посвящает целых 9 строф доказательству "бессмысленности" этого слова и, что, вероятно, важно, бессмысленность доказывается нерасчлененностью слова на морфемы; слово представляется нечленораздельным звуковым потоком. Намеренно ложное членение, представленное сочетанием "одна из ста" как попыткой интерпретации буквенного состава приставки и корня, написанных по старой орфографии ("разстаемся": "раз" = "один", "-ста-" = 100), подчеркивает цветаевскую идею нечленности, невидности этого слова. Предложенная интерпретация трактуется самой Цветаевой как невозможная еще и потому, что для лирического субъекта ее поэзии невозможна утрата индивидуальности, следовательно, сочетание "одна из ста" - бессмыслица, пустой звук. Отрицание членности слова на осмысленные морфемы приводит к тому, что в таком контексте даже дефис между приставкой и корнем выполняет не функции морфемного членения, а функцию растягивания непонятого слова для уяснения его смысла.

- Завтра с западу встанет солнце!
- С Иеговой порвет Давид!
- Что мы делаем? - Расстаемся.
- Ничего мне не говорит

Сверхбессмысленнейшее слово:
Раз - стаемся. - Одна из ста?
Просто слово в четыре слога,
За которыми пустота.

Стои! По-сербски и по-кroatски,
Верно, Чехия в нас чудит?
Рас - ставание. Расставаться...
Сверхъестественная дичь!

Звук, от когото уши рвутся,
Тянутся за предел тоски...
Расставание - не по-русски!
Не по-женски! Не по-мужски!

Не по-божески! Что мы - овцы,
Разглагольшиеся в обед?
Расставание - по каковски?
Даже смысла такого нет.

Даже звука! Ну, просто подый
Шум - тили, например, сквозь
сон
Расставание - просто аковы
Хлебникова соловьиный стон,

Лебадиный...
и т.д. (С., 389-390)

Соединение переосмысленной этимологии с исторически подлинной может создавать сильный драматический или комический эффект благодаря тому, что в переосмыслении или в игре слов появляется иллюзия подлинности всех предлагаемых автором этимологий.

Вздогнешь - я горы с плеч,
И душа - горé!
Дай мне о горе спеть:
О моей горé. (С., 386)

Невидаль, что белорук он!
И у кошки ручки - белы.

Невидаль - что белокур он!
И у пены - кудри белы,

И у дыма - кудри белы,
И у куры - перья белы!
(И., 144)

В первом контексте из "Поэмы Горы" слова "гора" и "горе" с омонимичными корнями не просто контекстуально обдичены, но их значения соединены фразеологическим сочетанием "горы с плеч", указывающим на душевные переживания, а также архаическим наречием "горé" - вверх, омографичным слову "горé".

Во втором контексте разложение слова "белорук" на сочетание "ручки - белы" не представляет собой ничего неожиданного, так как в современном русском языке совершенно отчетлива осознанность построения двухкорневого слова "белоручка", а следовательно, и цветастого окказионального прилагательного "белорук". Слово "белокур" фонетически подобно слову "белорук" (отличается от него только перестановкой звуков), наличием структурное подобие по способу слово-

образования, тождественны первые корни обоих слов. Языковое семантическое подобие этих слов усиливается в Цветаевском контексте благодаря их одинаково ироническому употреблению и параллельному положению в стихотворных строках. Естественно, что такое обилие несомненных и настоячивых подобий порождает аналогию в этимологической интерпретации этих слов: "белые руки" – "белые куры". Однако прежде чем прийти от подлинной этимологии первого слова к парадоксальному переосмыслению второго с использованием корневой омонимии (-кур-), Цветаева дважды дает и подлинную этимологию слова "белокур" – "имевший белые кудри". Взаимодействие подлинной и ложной этимологии с окончательным утверждением ложной, смешной и создает сильнейшую иронию в этой игре слов. Кроме того, образное уподобление кудрей, пены, дыма и куриных перьев оказывается основанным тоже на взаимодействии подлинной и мнимой этимологии, а переплетение истинности и мнимости становится характеристикой персонажа.

Паронимическая аттракция (распространение фонетических подобию на семантику слов), с одной стороны, сближается с поэтической этимологией, так как здесь имеются элементы переосмысления, с другой стороны – с аллитерацией (чисто звуковыми повторами, звукописью). Как справедливо полагает В.П. Григорьев, "различия здесь часто почти неуловимы от субъективных моментов восприятия"⁸. Действительно, в поэзии, и особенно у М. Цветаевой, переходы от чисто звукового подобия к подобию морфологическому и смысловому могут быть настолько плавными, что слова как бы перетекают друг в друга, превращаются одно в другое:

Все древности, кроме дай и мой,
 Все ревности, кроме той, земной,
 Все верности, – но и в смертный бой
 Неверующим фомой. (С., 192)

Для поэтического языка М. Цветаевой характерно поэтому обилие паронимических сближений квазиомонимов и квазиомографов – слов, различающихся единственным звуком: "Я тебя загораживаю от зла (Завораживаю – зал!) (С., 250); "Цвет, погранный светом. Свет –

⁸ Григорьев В.П. Поэтика слова. М., 1979. С. 265.

цвету пятам на грудь" (С., 207); "Возрацу и возирацу сторицей" (С., 118); "Русь кулашная - калашная - кумашная!" (И., 435); "С этой безмерностью В мире мер?" (С., 238); "Все-то мачется! Все-мучится!" (С., 436); "Мок - что зеленый мех" (С., 350); "Здесь, меж вами: домами, доньгами, дымами, Дамами, Думами" (С., 220); "Пшмет - ровно плугом пашет" (И., 432); "Стоя всегда утверждал, что - строк" (С., 408) и др. Здесь приведены только те примеры, в которых квазиомонимы и квазиомографы встречаются не в рифменной позиции конца строки. Если включить в рассмотрение и рифменную позицию, число примеров значительно увеличится, так как приверженность Цветаевой к квазиомонимизму отчетливо проявляется в рифмовке. Однако созвучие слов внутри строки неизбежно создает внутреннюю рифму.

Обращает на себя внимание тот факт, что паронимическая аттракция у Цветаевой, связанная с использованием квазиомонимичных корней, нередко опирается на совпадение звуковых различий между ними, как вокалических, так и консонантных, с историческими чередованиями: "Сын - утесом, а дочь - утес^{ой}" (И., 647); "Мой глупый грешок грешивый!" (С., 124); "О путях твоих пытать не буду" (С., 262); "Рубику Рубили Ворьюку" (С., 322); "Любовь, это значит... - Крам? Дят, замените шрамом На шраме!" (С., 378); "Мстить мстами" (С., 266) и др.

В ряде случаев члены сближаемой пары слов, не являющиеся квазиомонимами, становятся таковыми по отношению к общему для них слову, если восстановить одну переходную ступень в преобразовании - как бы подразумеваемый средний член между данными в контексте:

Осенняя са^{до}сть
Ты Гетевский апофеоз!
Здесь многое спелось
А больше еще - распелось.
(С., 208)

Золото моих волос
Тихо переходит в са^{до}сть.
- Не жалейте! Все со^{бл}лось,
Все в груди слилось и спелось.
(С., 211)

В обоих контекстах средним членом, объединяющим слова "спелось - распелось" и "слилось - спелось" является одно и то же слово "спелось". Несомненность его скрытого имплицитного присутствия очевидна в цветаевской системе перетекания одного слова в другое. При этом названное, оставшееся в подтексте, но неизбеж-

но восстанавливаемое слово-анаграмма получает статус самого существенного семантического элемента. Характерно, что этот нагруженный смыслом "нуль слова" еще и семантически синкретичен: поскольку речь идет о волосах, имплицитно выраженное слово "сплелось" имеет прямое значение "переплестись, перепутаться; переплестись образовать что-л. (о чем-л. гибком, выщемся)" (НАС), а поскольку субъект или обстоятельство этого глагольного действия - "многое", "большие еще", "все в груди", несомненно наличие и переносного, абстрагированного значения глагола "сплестись" - перен. "соединиться, слиться друг с другом".

В произведениях М. Цветаевой широко распространена паронимическая аттракция анафорического типа, когда общим элементом контекстуально и семантически обличаемых слов является их начало. Обилие слов с инвариантной приставкой, как уже говорилось, неоднократно зафиксировано и с разных точек зрения описано в лингвистической литературе о М. Цветаевой. Однако не только приставочные образования эволюционируют внимания. Анафорический звуковой комплекс, не совпадающий с морфемой, может объединить два слова или несколько - подобно приставке. В ряде случаев такой звуковой комплекс в начале слов и выполняет роль окказиональной приставки, так как он получает в контексте свойства морфемы: выделяемость и повторяемость. Кроме того, иногда анафорический комплекс звуков омонимичен настоящей приставке и воспринимается на ее фоне в контексте стихотворения. Таким образом, анафорическая часть слова становится потенциальной приставкой ("квалиприставкой") в языке поэзии⁹.

... Коли взять на вес:
Без головы, чем без
Пуговицы! - Санкилот! Босая!
От Пугача - к Сен-Жюсту?!
Если уж пуговица - пустяк,
Что ж, господа, не пусто?
(И., 477-478)

Смерть самой встречает смерком
Мои усердные войска.
(И., 357)

Длинную руку на бедро...
Вытянув выю...
Березовое серебро,
Ручьи живые!
(С., 203)

⁹ Григорьев В.П. Указ. соч. С. 265

Пока еще заботушкой
Не стал - прошай, забавонька!

(И., 389)

Зелень земли ударила в голову,
Переполнила ее - полным!

(С., 416)

Порознь! - даже на лоне брачном -

Ариадне - сестра

Порознь! - даже сцепясь в кулак -

Дважды: доном и дошем

Порознь! - на ямке двузначном -

свадебным.

Поздно и порознь - вот наш брак!

(С., 439)

(С., 272)

Если в большинстве случаев при анафоре смысловое сближение определяется только взаимодействием слов в стихотворном контексте, то в последних двух примерах семантическая связь слов с анафорой прямо декларируется автором через понятие "брак, свадьба".

Совпадение звуков в исходе слов (эпифора) оказывается гораздо менее способным выражать семантическое сходство понятий, что, в свою очередь, декларируется Цветаевой:

Вещи бедных - странная пара

Пономарь - что ему слово?

Слов. Сей брак - взрывом грозит! В е щ ь и н и я. Связь? Нет,

Вещь и бедность - явная свара.

разлад.

И не то сперит язык!

(С., 407)

Показывая несоответствие двух понятий (имущество - отсутствие имущества) Цветаева прибегает к эпифоре как к единственному возможному аргументу сходства и показывает неосостоятельность этого аргумента. Действительно, в данном случае слова "вещь" и "нич" объединены только двумя признаками - односложностью и звуком (буквой) "щ". Семантическое противопоставление между ними и морфологическое противопоставление (существительное женского рода - прилагательное мужского рода) не может быть снято или даже в какой-то мере нейтрализовано чисто фонетическим созвучием звуков. Может быть, это связано с тем, что в языковой системе каждая приставка обладает семантикой, а флексия, как правило, ее не обладает, поэтому и вообще начало слова потенциально семантически нагружено, а конец - нет. Различная способность анафоры и эпифоры к семантизации объясняется, возможно, и такой причиной: "Психологи считают, что первый звук в слове примерно в 4 раза заметнее остальных.

Ударный звук также выделяется в слове, он тоже заметнее, хотя и

меньше, чем первый – в 2 раза по сравнению с остальными¹⁰.

Специального внимания заслуживают также случаи перетекания одного слова в другое, которые связаны с перестановкой звуков и слогов – анаграмматическая или метатетическая паронимазия. Одну из цветаевских анаграмм можно видеть в примере "белорук" – "белокур", проанализированном выше. Приведем другие примеры, показывающие распространенность этого поэтического приема у Цветаевой.

Под твоим перстом – Где не умишься (и не тусы!),
 Что господень хлеб, Где унижаться – мне едино.
Перемалывался, (С., 322)

Перемалывался. Чужестранец
 (С., 285) Думалось мне, муки –

А на меня из-под лы! Народ
 усталых везд Чуть живы мы, – вот что. Брось
 Струился один сомни- Поученья ... (И., 638)
 тельных надежд.

Такие анаграмматические пары, пожалуй, из всех случаев паронимазии ближе всего к явлениям переосмысления слов, очевидно, потому, что анаграммы – древнейший способ переименования, связанный с эвфемизмами в мифологии, паремологии, тайных языках¹¹.

Перестановка букв или звуков в обратном порядке превращает анаграмму в палиндром:

Что с глазу на глаз с молодым Востоком
 Искала я на лбу своем высоким
Зорь только, а не роз! (С., 140)

Такая перестановка приводит уже не к окказиональной синонимии, как в большинстве анаграмм, а, наоборот, – к окказиональной антонимии, в чем проявляется типологическое свойство цветаевской поэтической системы: доведение признака до его предела и преодоление этого предела превращает признак в его противоположность, о чем выше уже говорилось в связи со строением градационных рядов.

¹⁰ Куравлев А.П. Звук и смысл. М., 1981. С. 38.

¹¹ Богатирев П.С. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 385.

Анаграммами могут объединяться и словосочетания, члены которых как бы обмениваются слогами, в результате чего получается фонетически замкнутая конструкция с взаимным зеркальным отражением элементов, указывающим на взаимосвязь обозначаемых понятий:

Лютая ядоль,
Дольная любовь. (И., 198)

Взаимоотражение звуковых и семантических характеристик, принадлежащих двум словам, можно видеть и в акцентологических квази-омонимах:

Восхищенной и восхищённой,
Сны видящей средь бела дня,

Все спящей видели меня,
Никто меня не видел сонной.

(С., 140)

Пройдем, пока спит,
В чертог его (строк
Царь!) – прочно стоит
И нашего стобит

Внимания...

(И., 432)

Если в строках "Лютая ядоль – Дольная любовь" видно взаимное пересечение слогов в двух словах, то в следующих примерах можно наблюдать объединение слогов или звуков, взятых из двух слов – в третьем, общем для них члене паронимического ряда:

Короткая спевка
На лестнице плёвкой:
Низов голосова.

Не спевка, а сплёвка:

.....

Торопкая склёвка. (С., 399)

В этом потоке превращений одного слова в другое – начало третьего слова "сплёвка" представляет собой сумму начал первого и второго, и значение этого аккационализма с математической точностью соответствует сумме значений первых двух слов ($a+b=c$).

Не менее очевидна связь между тремя словами, заключающими в себе сходные фонетические комплексы в тех случаях, когда на первом месте стоит слово объединяющее, в дальнейшем расчленяемое на составляющие ($a=b+c$):

Ф е д р а:

Сродня!

О – сво – во – дите – меня!

(С., 450)

Я и жизнь маню, я и смерть маню
В легкий дар моему огню.

(С., 118)

Перекосица. В две дуги
Бровки ровные. Под губой
Воля каменная — дугой.

Дуновением губ: — Реки!
Речи не было. Был руки
Знак. (С., 481)

В таких случаях помимо фонетической гармонии и поэтическом тексте обнаруживается и гармония смысловая в результате окказиональной производности объединяющего слова от объединяемых.

Объединение звуковых комплексов, вычленяемых из двух других слов, в том случае, когда это членение не совпадает с морфемным, можно сравнить с объединением в одном слове вычлененных морфем — типичным случаем этимологической регенерации:

Победокосец, Победы не вынесший (С., 170).

Сравнение показывает, что звуковые комплексы, вычленяемые окказионально, по своему свойству потенциальной выделенности и повторяемости, которое, как и в случае с квазипроставками ("пуговиде" — "Пугач" — "пусто"), может реализоваться только в поэтическом контексте, уподобляются морфемам (вероятнее всего, корням сложных слов). В этом плане следует признать весьма перспективным поиск паронимических квазикорней и построение паронимических парадигм в поэтических идиостилиях и в поэзии вообще¹².

Итак, явления, связанные с различными видами семантизации формальных элементов языка — корневым повтором, этимологической регенерацией, поэтической этимологией и паронимической аттракцией, отражают одно из важнейших свойств языка поэзии: реализацию потенциальных возможностей языковой системы и наглядно показывают динамический характер языковых элементов на фонетическом, морфологическом и семантическом уровнях. Динамика языковых элементов нашла такое активное отражение в поэзии Цветаевой не случайно: одним из важнейших свойств лирического субъекта ее произведений является динамичность, изменчивость¹³. Вместе с тем следует обратить внимание на то, что в произведениях М. Цветаевой, смелого экспериментатора в поэзии, не только активно используются, но и продолжают

¹² Григорьев В.П. Указ. соч. С. 283-300.

¹³ Parino J. Из заметок по поэтике Цветаевой // Marina Gvetaeva. Studien und Materialien Wiener Slavistischer Almanach. Bd 3. Wien, 1981. S.33.

развиваться традиционные средства создания художественного текста, присущие разным культурным традициям – античной риторике, устному народному творчеству, стилистике средневековой агиографии (стиль “плетение словес”) и т.д. Характерно, что именно использование традиционных средств создания экспрессивного текста было воспринято современниками М.Цветаевой как новаторство: “В русской поэзии она принесла много нового: настойчивый цикл образов, расходящийся от одного слова, как расходятся круги по воде от брошенного камня”¹⁴.

ЯЗЫКОВОЙ СДВИГ В ПОЗИЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРЕНОСА (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М.ЦВЕТАЕВОЙ)

В терминологии поэтики перенос (enjambement) – это “перенос части синтаксически целой фразы из одной стихотворной строки в другую, вызванный несопадением заканчивающей строку постоянной ритмической паузы с паузой смысловой (синтаксической)”¹⁵. Академическая “Русская грамматика” 1980 г. уделяет значительное внимание интонационному выделению слова в конце стихотворной строки, закономерно трактуя явление переноса как лингвистическое. Перерасположение в интонационном членении предложения, вызванное переносом, с одной стороны, специфично для стихотворного языка, а с другой стороны, отражает общую тенденцию к грамматическому аналитизму в русском языке¹⁶.

Функциональная значимость переноса нередко обнаруживается при декламации: когда противоречие между ритмико-метрическим и синтаксическим единством однозначно решается в пользу синтаксиса (т.е. игнорируется завершающая интонация строки и пауза переноса), происходит не только неизбежное разрушение поэтической структуры, но и терзается многое, что связано с языковой спецификой текста –

¹⁴ Эренбург И. Поэзия Марины Цветаевой // Литературная Москва. М., 1956. С. 714.

¹⁵ Тимофеев Л.И., Тураев С.В. Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 89.

¹⁶ Акимов Г.И. Новые явления в синтаксическом строе современного русского языка. Л., 1982. С. 16–17, 128.

опирается актуализация языковых свойств, определяемая именно сопоставлением материала.

Исследуя особенности стихотворного языка, Ю.Н.Тынянов описал некоторые эффекты переноса в связи с теорией единства стихового ряда и показал, что "разрыв интонационной линии, определенный стихом, влечет за собой окказиональные отличия значений стиховых слов от их прозаических двойников", что перенос является средством оживления стертой метафоры, что служебное слово, "выдвигаясь на разделах, возвышается до степени равноправных слов"¹⁷.

В произведениях Марины Цветаевой этот прием, традиционный для поэзии XX в., воспринимается как новаторский, как признак индивидуального стиля М.Цветаевой, так как применяется ею очень часто и с максимальными функциональными нагрузками, а также потому, что позиция переноса оказывается самой благоприятной для эксперимента над словом.

Опуская вопрос об интонационно-стилистических разновидностях цветаевских текстов, построенных на переносах, вопрос, заслуживающий отдельного рассмотрения, перейдем к анализу особых свойств слова в позиции переноса. Предваряя анализ конкретных лингвистических сдвигов, покажем, что перенос как средство выделения слова тесно связан с другими актуализирующими средствами, активно используемыми М.Цветаевой. Характерный пример совмещения сразу многих приемов, акцентирующих слово, можно видеть в первом стихотворении из цикла "Стихи к сыну". Это стихотворение, написанное за 7 лет до возвращения М.Цветаевой на родину из эмиграции, отражает этап преодоления трагического разлада. Мысль М.Цветаевой о собственной вине в трагедии отлучения от родины и страстная любовь к сыну создают крайнее напряжение, отразившееся в стихотворении.

Ни к городу и ни к селу -
Езжай, мой сын, в свою страну, -
В край - всем краям наобороти -
Куда н а з а д идти - в п е р е д
Идти, особенно - тебе,
Русь не выдвигавшее

¹⁷ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965. С.209.

Дитя мое... Мое! Ее -
 Дитя! То самое было,
 Которым порастает быль ... (И., 294)

Слово "вперед" стоит в позиции переноса после трех строк, в которых ритмическая структура совпадает с синтаксической, и поэтому морфолого-синтаксический сдвиг наречия резко одутим. Оно связано примыканием с глаголом "идти", повторенным дважды - перед словом "вперед" и после него.

Строение стихотворной строки с переносом несколько нарушает синтаксическую тождественность компонентов в антитезе "назад идти - вперед идти", так как пауза в конце строки, по существу, завершает высказывание, а второе слово "идти", отнесенное в следующую строку и четко завершающее синтаксическую структуру, как бы продолжает паузу, семантически не заполняя ее, т.е. по своей функции приближается к знаку препинания. Кроме того, в русском языке существует изолированное императивное употребление слова "вперед". Синтаксический сдвиг, сначала позволяющий одутить императивность наречия, а потом снимающий ее, и определяет взволнованную прерывистость речи. Звуковое усиление слова "вперед" представлено рифмой "наоборот", причем рифмуемое слово акцентировано восклицательным знаком, и инерция восклицательной интонации распространяется на завершение строки со словом "вперед" еще до конца предложения. Это слово выделено также графически курсивом и пунктуационно знаком тире.

Причастие "выдвигавшее", поставленное в позицию переноса, представляет собой потенциальную форму. Она не узаконена, видимо, по двум причинам. Во-первых, для акцентологической системы русского языка не характерно наличие четырех заударных слогов, затрудняющих произношение¹⁸, а во-вторых, форма среднего рода по экстралингвистическим причинам не образуется от глагола "выдвигать". Строка со словом "выдвигавшее" резко контрастирует с соседними строками по акцентологической характеристике:

- / - / - - - /	Иди, особенно тебе,
- / - / - - - -	Руси не выдвигавшее
- / - / - / - /	Дитя мое... Мое? <u>Е</u> е

¹⁸ Моисеев А.И. Русский язык: Фонетика, морфология, орфография: Пособие для учителей. М., 1980. С. 82.

Среднюю строчку от верхней отличает, главным образом, тип ее завершения: в верхней – мужское, в средней – гипердактилическое. В результате верхняя строка вызывает растянутое отчетливое произношение нижней и, следовательно, лобочное ударение на флексии причастия. Фонетическая актуализация флексии среднего рода выдвигает и в слове "дитя", согласованном с причастием, семантический признак незрелости, неолитности, невинности. Этот признак, изначально свойственный лексике, обозначающей детей как социально незрелых существ и связанный с категорией среднего рода, в современном русском языке стерт. В стихотворении М. Цветаевой он, проявленный позицией переноса, оказывается семантически значимым, так как играет важную роль в идеологической направленности стихотворения. Тема невинности становится доминирующей во втором стихотворении цикла ("Наша совесть – не ваша совесть..."). В анализируемом контексте грамматическое значение среднего рода выражено в трех строках 8 раз подряд: "види́вшее", "ди́тя", "моё", "моё", "ди́тя", "то", "самое", "бы́лье".

Сильный строфический разрыв, преодолевающий сильную синтаксическую связь (согласование), естественно, вызывает и сильную актуализацию слова во всей совокупности его семантической, грамматической и фонетической характеристик.

Энергия разрыва и акцентированного слова готовит экспрессию следующих строк. Если до сих пор ритмическая структура брала верх над синтаксической, то в строке "Ди́тя моё... Моё? Эё" монотония полнотонарного ямба резко нарушается концом предложения посередине строки, сменой интонаций обращения и утверждения интонациями вопроса и опровержения. Смена интонаций обозначена тремя разными пунктуационными знаками: многоточием, вопросительным знаком и тире. Разный фонетический контраст обеспечен тем, что после пятисложного слова идет строка, в которой на пять слогов приходится четыре слова, принадлежащих трем разным предложениям. И вот уже на переносе оказывается слово, состоящее всего из двух букв, акцентированное кроме самой позиции переноса курсивным выделением и авторским разделяющим тире, противоречащим нормативной пунктуации. Из всех типов переносов такой (*enjambement*), в котором фраза начинается в конце первой строки и заканчивается в начале следу-

ющей, — самый сильный, поскольку синтаксическое единство деформируется в самом его начале.

Категоричность двухчленного предложения, где окказионально предикативная функция притяжательного местоимения "ее" противопоставляется атрибутивной функции притяжательного местоимения "мое", выражена в максимально короткой форме и обозначена восклицательным знаком. Семантической основой изменения синтаксического статуса притяжательного местоимения является градационное абстрагирование понятия: от дважды конкретного "мой сын" в начале стихотворения — к отчуждаемо-абстрактному "ее — дитя", выраженному формой среднего рода — через промежуточную стадию абстрагирования "дитя мое".

Характерно, что максимально выделенное слово "ее" является идеологическим центром стихотворения — именно здесь происходит перелом сознания: отказ от права определять судьбу сына своей судьбой. На эмоциональном уровне трагичность отказа передается не только контрастом разноинтонационных односложных предложений с предыдущим пятисложным причастием, но и комплексом звуков, имитирующим рыдание — в словах "мое — ее".

Кроме того, слово "ее" композиционно является центром симметрии стихотворения. В тексте до этого слова, построенном по принципу загадки ("Ни к городу и ни к селу", "В край — всем краям наоборот"), сама страна названа именем собственным только в отрицательной конструкции со значением неведения ("Руси не видывавшее Дитя мое"). Характерно, что и само это имя собственное относится не к реальности, а к далекому прошлому, и тем самым в цветаевском контексте слезочно. Во второй части стихотворения, после того, как сказано "ее — дитя", и абстракция перенесена с названия "края", "страны" на образ сына, родина Марины Цветаевой получает в стихотворении совершенно конкретное название в исторической перспективе личных судеб:

Русь — прадедам, Россия — нам,
Вам — просветители пещер —
Признание: СССР

а образ семилетнего сына, растущего пока на чужбине, абстрагируется до отождествления с "просветителями пещер".

И из слова "ее", самом семантически значимом переносе "ее —

дитя", цепочка переносов, собственно, кончается: дальше на 24 строки приходится только один перенос, обобщающий фразеологизм "куда глаза глядят" не только самой позицией enjambement, но и четырехкратным повтором слова "глаза":

От неиспытанных утрат -
Иди - куда глаза глядят!
Всех стран - глаза, со всей земли -
Глаза, и синие твои
Глаза, в которые гляжусь:
В глаза, глядящие на Русь.

В этих строках отголосок противоречия между ритмической и синтаксической структурами соответствует отголоску противоречия между конкретным образом сына ("Синие твои Глаза, в которые гляжусь") и абстрактным ("В глаза, глядящие на Русь"). Сама семантическая наполненность слова "глаза" здесь противоречива: в сопоставлении отождествляются метонимическое и прямое значение: "всех стран глаза" и "синие твои глаза". На этой третьей строфе в стихотворении, состоящем из шести строф, переносы вообще прекращаются.

Интересно, что обновление фразеологизма "Куда глаза глядят" меняет его смысл на противоположный ("неизвестно куда, куда-нибудь" на "именно туда"), так как для М.Цветаевой интуитивность знания - мера его истинности. Восстановленный смысл словосочетания возвращает читателя к началу стихотворения "Ни к городу и ни к селу". Если первая строка представляет собой загадку, то фраза "куда глаза глядят" - разгадку, соотносимую с сюжетно релевантной сказочной формулой.

Если до идеологического, эмоционального, композиционного центра и центра семантической симметрии конкретного и абстрактного понятий, меняющихся местами (предложения "Е е - дитя"), определяющей структурой является перенос с преобладанием ритма над синтаксисом, то во второй части синтаксис доминирует. Трагическое противоречие ("Дитя мое... Мое? Е е - Дитя"), выраженное в своей кульминации самым сильным переносом, сменяется и разрешается лаконически завершенными строками призывов, выраженных в стилистике лозунгов и перекликающихся с императивным значением слова "вперед" (первого выделенного слова в цепочке переносов):

В Россию — вас, в Россию — нас,
 В н а ш —час страну! в с е й —час страну!
 В на-Маре — страну! в без-нас-страну!

После рассмотрения комплексного действия выразительных средств, обусловленных позицией переноса и дополнительных средств выделения, обратимся к анализу разновидностей конкретных языковых сдвигов в этой позиции — сдвигов, связанных с изменением семантики слова и с изменением морфологического статуса некоторых грамматических форм.

Ритмическое, рифмообразующее, мелодическое выделение слова в конце стихотворной строки неизбежно влечет за собой акцент на семантике этого слова. При этом оно может иметь двойную смысловую нагрузку, определяемую отношением этого слова одновременно к двум единствам — ритмическому и синтаксическому.

Так, в стихотворении "Какой-нибудь предок мой был скрипач" особое композиционное и смысловое положение занимает слово "лихой", концентрирующее главный смысл стихотворения:

Какой-нибудь предок мой был — скрипач,
 Наведник и вор при этом.
 Не потому ли мой нрав бродяч
 И волосы пахнут ветром?
 Не он ли, смуглый, крадет с вербы
 Рукой моей — абрикосы,
 Виножник страстной моей судьбы,
 Курчавый и горбоносый?

Дивясь на пахари за сохой,
 Вертел меж губ — выпивник.
 Плохой товарищ он был, — лихой
 И ласковый был любовник!

Любитель трубки, луны и бус,
 И всех молодых соседей...
 Еще мне думается, что — трус
 Был мой желтоглазый предок.

Что, душу черту продав за грош,
Он в полночь не шел кладбищем.
Еще мне думается, что нож
Носил он за голенищем,

Что, не одышкой из-за угла
Он прыгал, — как ножка гибкий...
Я почему-то я поняла,
Что он — не играл на скрипке!

И было все ему кипочем,
Как снег прошлогодний — летом!
Таким мой предок был скрипачом.
Я стала — таким поэтом. (И., 69-70)

В словарях современного русского языка значения слова "лихой" представлены как омонимы: ЛИХОЙ¹. Могущий причинить вред, зло; злой. // Тяжелый, трудный; ЛИХОЙ². 1. Смелый, храбрый, удачливый. 2. Быстрый, стремительный. 3. Бойкий, эдакхвастский, 4. Ловкий, искусный (МАС).

Противоположные значения, определяющие положительную или отрицательную характеристику человека и его действий, "возникли, по-видимому, из первоначально неопределенного значения корня -лик-, выражающего представление об отклонении от нормального количества и тесно связанного с понятиями "чрезмерности, излишества" и "ущербности, недостаточности"¹⁹. Существенно, что "чрезвычайно важная роль в осмыслении качественных слов, подобных слову "лихой", принадлежит внеязыковой ситуации; оценка качеств субъекта происходит в зависимости от сферы и характера его деятельности, а также морально-этических представлений той социально-языковой группы, которая эту деятельность оценивает"²⁰.

Для Марины Цветаевой, поэта "безмерности", внутренняя семантическая противоречивость этого слова, несомненно, была принципиально важна, и в цитированном стихотворении оно не только сохраняет, но и актуализирует свою знаменитость. Герой этого стихо-

¹⁹ Смирнова О.И. Лихой // Русская речь. 1974. № 4. С. 104.

²⁰ Там же. С. 106.

творения – воображаемый родоначальник творческого и бунтарского духа поэта, полон противоречий: он скрипач, не играющий на скрипке, вор, соблазнитель, лодырь, трус, разбойник, плохой товарищ, ласковый любовник, мечтатель, романтик и авантюрист. Слово "лихой", имеющее ассоциативные семантические связи со всеми этими характеристиками, помещенное в позицию переноса, входит в ритмическое единство строки "Плохой товарищ он был – лихой" и в синтаксическое единство синтагмы "лихой И ласковый был любовник". В первом случае слово "лихой", таким образом, раскрывает смысл сочетания "плохой товарищ", а во втором выступает как синтаксически и семантически однородный член со словом "ласковый".

В "Стихах к Пушкину" позиция переноса способствует совмещению современного и архаического значений слова:

Пушкин – тогда, Пушкин – схи́ма,
Пушкин – ме́ра, Пушкин – гра́нь..."
Пушкин, Пушкин, Пушкин – и́мя
Благоро́дное – как бра́нь

Площа́дную – полу́гаи.

– Пушкин? Очень испугали! (И., 283)

Если в современном русском языке слова "брань" – "битва" и "брань" – "ругань" утратили семантическую связь (МАС дает эти слова как омонимы), то в "Стихах к Пушкину" эта связь явно восстанавливается. М. Цветаева осуждает использование имени Пушкина как охранительного символа традиционности в поэзии, указывая на бунтарский характер его творчества ("В битву без злодейства: Самого – с самими! – Пушкинами не бейте! Ибо бою вас – им!" – И., 287). Слово "брань" в стихотворении стоит на сильном строфическом переносе. Синтаксический строй этих строк предполагает такое членение, при котором выделяются две структурно параллельные и противоположные по смыслу синтагмы "имя благородное" (винительный падеж) и "брань площадную". Однако положение слов "имя" и "брань" перед паузами стиховых переносов, вызывая обычное в таких случаях противоречие между синтаксисом и ритмом, приводит к перегруппировке членов синтагм. В результате слово "брань" становится членом сравнительного

оборота "благородное — как брань", поскольку внутростроочное притяжение слов, обусловленное ритмом, сильнее, чем междустроочное ("в принципе каждый стих — это группа слов, произносимая одним дыханием, тесно связанная по смыслу, т.е. некая обособленная единица, синтагма")²¹.

Подобно двойной смысловой нагрузке слова на переносе обнаруживается и двойная грамматическая нагрузка: при отрыве выделенного перекосом слова от следующего за ним элемента синтаксической группы (синтагмы) может происходить и деформация грамматических свойств слова, неизбежно ведущая и к деформации семантики.

Так, например, на переносе актуализируется указательное значение лично-указательного местоимения третьего лица "он", его первичное значение в истории русского языка:

Бредут слепцы Калужской дорогой, —

Калужской — песенной — привычной, и она

Смывает и смывает имена

Смиранных странников, во тьме повших бога. (И., 82)

Такой сдвиг, не деформирующий, а выявляющий свойство слова, по-видимому, универсален для местоимения третьего лица в позиции переноса. Вообще местоимение, независимо от того, каким членом предложения оно является, играет очень важную роль в позиции переноса, потому что, как указывает А.М.Пешковский, категория местоимений, создаваемая корнями слов, а не морфологическими признаками и в этом смысле внеграмматичная, "я то же время сугубо грамматична, так как по значению исключительно формальна и так как корневое значение в ней наиболее обще и наиболее отвлечено от всех грамматических значений"²², а "чем незначительнее, малоизвестнее выдвинутое слово, тем выдвигание его более деформирует речь (а иногда и оживляет основной признак в этих словах)"²³. Поскольку

²¹ Холщевников В.Е. Анализ композиции лирического стихотворения // Анализ одного стихотворения. Л., 1935. С. 35.

²² Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1938. С. 164.

²³ Тинянов В.Н. Указ. соч. С. 104.

оборота "благородное - как брань", поскольку внутристроичное приращение слов, обусловленное ритмом, сильнее, чем междустроичное ("в принципе каждый стих - это группа слов, произносимаясь одним дыханием, тесно связанная по смыслу, т.е. некая обособленная единица, синтагма")²¹.

Подобно двойной смысловой нагрузке слова на переносе обнаруживается и двойная грамматическая нагрузка: при отрыве выделенного переносом слова от следующего за ним элемента синтаксической группы (синтагмы) может происходить и деформация грамматических свойств слова, неизбежно ведущая и к деформации семантики.

Так, например, на переносе актуализируется указательное значение лично-указательного местоимения третьего лица "он", его первичное значение в истории русского языка:

Бредут сленцы Калужской дорогой, -

Калужской - песенной - привычной, и ока

Смывает и смывает имена

Смиранных странников, во тьме поющих бога. (И., 82)

Такой сдвиг, не деформирующий, а выявляющий свойства слова, по-видимому, универсален для местоимения третьего лица в позиции переноса. Вообще местоимение, независимо от того, каким членом предложения оно является, играет очень важную роль в позиции переноса, потому что, как указывает А.М.Пешковский, категория местоимений, создаваемая корнями слов, а не морфологическими признаками и в этом смысле внеграмматичная, "в то же время сугубо грамматична, так как по значению исключительно формальна и так как корневое значение в ней наиболее общее и наиболее отвлеченно от всех грамматических значений"²², а "чем незначительнее, малозаметнее выдвинутое слово, тем выдвигание его более деформирует речь (а иногда и оживляет основной признак в этих словах)"²³. Поскольку

²¹ Холшевников В.Е. Анализ композиции лирического стихотворения // Анализ одного стихотворения. Л., 1935. С. 35.

²² Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1938. С. 164.

²³ Тихонов Ю.Н. Указ. соч. С. 104.

местоимение не имеет собственного конкретного лексического значения, оно, выделенное на переносе, максимально наполняется основной для данного контекста семантикой. Не случайно М.С.Добанова, рассматривая 5000 примеров переноса в русской поэзии XVIII-XIX вв., отмечает наибольшую частотность лично-указательного местоимения третьего лица по сравнению с другими формами в позиции переноса²⁴.

Одним из ярких примеров семантической наполненности притяжательного местоимения "ее" в стихотворении М.Цветаевой "Стихи к сыну" проанализирован выше. Приведем примеры указательных, определенных и неопределенных местоимений, обнаруживающие их общие свойства в позиции переноса.

Друг, не кори меня за тот
Взгляд, деловой и тусклый.
Так вглядываются в глоток:
Вглубь - до потери чувства!

(И., 237)

- Топни правой ногой!
Что ты видишь? - "Другой
В синеморскую хлябь
Выплывает корабль".

(И., 346)

... ибо правильный был раздел
Благ при начале мира:

Тонкий краст оконной рамы.
Мир. - На вечны времена.
И мерещится мне: в самом
Небе я погребена!

(И., 153)

Дрогнули веки,
Руки разжал
Вдоль лица - некий
Блеск пробежал.

(И., 367)

Н а м - т о л ь к о в и д я м ы й, в а м ж е - в о с ь
П р о ч и й (где несть болезни)).

Коль божество, в мясники не лезь,
Как в божества не лезем. (И., 523)

Если мы представим себе те же предложения в прозаической речи, то обнаружим, что местоимения в них в какой-то степени утрачивают свой семантический признак, по которому определяется разряд. Акцентологически ослабляясь до проклитики, они выполняют, по существу, функцию артикля - определенного (притяжательные и

²⁴ Добанова М.С. Синтаксическая характеристика стихового переноса (на материале русской поэзии XVIII - первой половине XIX вв.) Канд. дис. Л., 1981, С. III-112.

указательные), неопределенного (неопределенные), а иногда и частицы или союза (определятельные). Для того чтобы стало актуальным их собственное местоименное значение, либо должна быть деформирована интонация предложения с перемещением логического ударения, либо эти местоимения должны изменить атрибутивную функцию на предикативную. В стихотворных строках с переносом происходит фиксация исходных семантических признаков местоимений при сохранении их функции и прямого порядка слов. Интонационная деформация в стихе, безусловно, есть, но, будучи даже более сильной, чем в прозаической речи, она воспринимается как более естественная, так как определяется особым свойством стихотворного языка — ритмом и "единством стихового ряда", т.е. взаимодействием и взаимовлиянием всех слов в пределах одной строки.

В случаях стилистической маркированности местоимений на переносе и сама их стилистическая окраска, перерастая стиль, становится семантически значимой — не только отражает, но и манифестирует отношение автора или субъекта прямой речи к обозначаемому:

Мое море тихое,
И гребу без сменн.
А зато мне — ихние
Моря — по колену! (И., 373)

Легче в своем дому
Сквасия не звать и трещи —
Зодчему — чем сеиу
Старцу солгать по вещам

Внутренностям. Оставь
Гнев и хвали Зевеса. (И., 685)

Характерной семантической функцией местоимения на переносе в поэзии М. Цветаевой является противопоставление, связанное с ее пониманием духовности и бездуховности, творческой и нетворческой личности. Чаще в этой функции у М. Цветаевой встречаются местоимения — косвенные дополнения в дательном и предложном падежах, что, по-видимому, не случайно, а связано с идеей природной данности и принадлежности духовных и творческих качеств человека:

Есть счастливицы и счастливицы,
Петь и е могущие. Им —
Слезам лить! Как сладко вылиться
Гори — живнем проливним! (И., 303)

Души господь их приияк.
И озаренье: а вдруг у них
Не было таковых? (И., 475)

В таком наполнении местоимений философским содержанием, посто

ощутимым на переносе, и сказывается способность местоимений принимать на себя значения, различные по степени абстракции. Это свойство проявляется независимо от порядка слов в словосочетании, построением по типу управления, а следовательно, и от положения относительно паузы переноса. Возможна зависимость от типа переноса: в случае переноса *refet* (фраза заполняет всю первую строку и заканчивается в начале следующей) метрико-ритмическое выделение последнего слова перед паузой переноса и синтаксическое выделение отнесенного слова как последнего в предложении или синтагме создает "двувершинность" высказывания, т.е. в предложении оказываются два логических центра²⁵:

Коль небожители в царства тел -
 Ни доскутка ни дыры
 Вам мбо правильный был раздел
Благ при начале мира ... (И., 523)

Возможно, что именно способность переноса *refet* к построению двувершинного высказывания (т.е. к актуализации каждого из разделенных переносом членов словосочетания, а также к воспроизведению одной из характерных особенностей разговорной речи) и определяет наибольшую распространенность этой разновидности переноса в поэзии²⁶.

В позиции переноса часто употребляются сочетания сказуемого - переходного глагола с прямым дополнением:

(А что говорю - не слушай!
 Все может - бабье!)
 Сама поутру разрушу
Творенье свое. (И., 157)

Общая закономерность разнообразных сдвигов в таких сочетаниях - подчеркивание глагольного свойства переходности через временное ослабление управления. Ослабление вызвано более тесным

²⁵ Лаптева О.А. Некоторые понятия теории актуального членения применительно к высказыванию в разговорной речи // Филологические науки. 1973. № 6. С. 56.

²⁶ Лобанова М.С. Указ. соч.

сцеплением глагола на переносе со словами своей строки, чем с теми же словами в прозаическом эквиваленте текста ("теснота и единство стихового ряда"), и менее тесным сцеплением со словами следующей строки. Переходность ощущается сильнее благодаря ее ожиданию на паузе переноса. Такие конструкции в первой своей части сопоставимы с конструкциями разговорной речи, не реализующими прямую валентность глагола.

Задержка прямого дополнения обогащает глагол семантически — он успевает приобрести обобщенное значение:

Коль опять себе накликать
птицу, сходную со мною,
 Знай: лишь перья нади птички,
 Сердце знойное, земное... (И., 377)

В этой строфе представлен исторически достоверный путь семантического развития глагола: от свободного словосочетания с конкретным значением ("накликать кого-либо" — "подозвать") к образному отвлеченному фразеологизму с переносным значением глагола ("накликать беду") и далее к конденсации значения всего фразеологизма в одном глаголе ("накликать" — "навлечь на себя что-либо неприятное"). Первая стадия представлена у М.Цветаевой сочетанием "накликать птицу", вторая — темой контекста (речь идет о Царь-Девине), а третья — семантическим сдвигом у глагола на переносе. Обновление фразеологизма "накликать беду" происходит в результате метафорического обозначения одного из его компонентов ("беда" → "птица"), а также в результате актуализации предшествующей и последующей стадий в развитии устойчивого сочетания. Характерно, что все три стадии семантического развития слова представлены у М.Цветаевой одновременно — в одном словопотреблении. Это одно из проявлений сжатости и многоплановости цветаевского слова.

Рассмотрим далее несколько случаев морфолого-категориальных трансформаций — окказиональный переход из одной части речи в другую, общим результатом которого в различных частных случаях является повышение ранга морфологической категории. Так, повышенная самостоятельность прилагательных на переносе в ряде контекстов приводит их к окказиональной субстантивации несмотря на сохранение определяемого слова:

Как живется вам с просто
 Иенцином? Без божества?
 Государня с престола
 Свергни (с оного сошед)... (И., 262)

Субстантивация в этом случае настойчиво утверждается целым комплексом выделительных средств - переносом, курсивом, композиционным параллелизмом с субстантивированными прилагательными в первой и седьмой строфах и с существительным в девятой:

Как живется вам с другом, -
 Проще ведь? - Удар весла! -

Как живется вам с чужом,
 Здешнем? Ребром - любя?

Как живется вам с товаром
 Рыночным? Оброк - крутой?

В других стихотворениях окказиональной субстанции на переносе способствует повтор тождественных или однородных (в следующем случае антонимических) прилагательных:

Что тебе в том длинном, длинном
 Чужестранце длинноногом? (И., 144)

- Мой хладнокровный, мой неистовый
 Вольноотпущенник - прости! (И., 75)

В приведенных примерах эффект категориальной трансформации усиливается еще и благодаря тому, что указательное и притяжательное местоимения "в том", "мой", оторванные от своих существительных "чужестранце", "вольноотпущенник", оказываются теснее связанными с теми прилагательными, с которыми они стоят рядом, чем с теми, с которыми составляют словосочетание - т.е. между членами атрибутивного сочетания происходит перераспределение: его компоненты оказываются отнесенными к разным стиховым единицам.

Стремится к субстантивации также прилагательное, оторванное от своего существительного помимо переноса другими словами:

Голубоглазый -
Меня - отглазил
 Снеговой певец. (И., 93)

Следует заметить, что к окказиональной субстантивации при сохранении определяемого слова, отделенного переносом, склонны только прилагательные, стоящие перед определяемым словом и принимающие значение лица.

В стихотворениях Марины Цветаевой можно наблюдать и явление, обратное субстантивации, когда к субстантивированному в русском языке прилагательному присоединяется новое определение:

Сокровенную, подъязычную
 Тайну жен от мужей, и вдов

От друзей - тебе, подногодную
Тайну Евы от древа - вот:
 Я не более чем животное,
 Кем-то раненное в живот. (И., 464-465)

Пауза переноса здесь служит амортизатором, создавая промежуточное звено от субстантивированной формы "подногодную" к десубстантивации прилагательного.

Когда на переносе интонационно выделяются и тем самым получают словесное ударение служебные части речи, они становятся уже не только грамматическим средством связи слов в предложении, но и приобретают некоторое лексическое значение, приближаясь по функции к наречиям. Разрыв единого фонетического слова (сочетания предлога или другого служебного слова со знаменательной частью речи) особенно резко выделяет природу переноса, и не случайно именно на этом явлении сосредоточил внимание Ю.Н.Тынянов²⁷. Так, например, значение наречия - обстоятельства места приобретает у М.Цветаевой предлог "за", наречия - обстоятельства цели - предлог "для", наречия - обстоятельства образа действия - предлог "на":

²⁷ Тынянов Ю.Н. Указ. соч. С. 105.

Здесь - нельзя.

Увези меня за́

Горизонт!...

(И., 502)

Ад? - Да,

Но и сад - для

Баб и солдат,

Старых собак,

Малых ребят.

(И., 234)

Бьет ресницами - на́

Локоточек пристал.

Промеж бровками трет:

"Уж и долго я спал!"

(И., 370)

В таких случаях происходит как бы перераспределение семантической нагрузки между членами сочетания, состоящего из служебного и самостоятельного слова. Предлог перетягивает на себя, а иногда даже и вбирает в себя значение всего сочетания. Условием этого является препозиция предлога - тогда смещение заметно.

В следующем примере актуализация предлога сопровождается его неточным употреблением, что стилистически оправдано просторечной маркированностью предлога и общей тональностью контекста:

Веселись, душа, пей и ешь!

А настанет срок -

Положите меня промеж

Четырех дорог. (И., 34)

Семантическая нагрузка сочетания "промеж четырех дорог", определяемая народным обычаем хоронить грешников на перекрестках, мотивируется далее в строках: "Не чуралась я в ночи Окаянных мест". На то, что семантическая неточность в этом стихотворении - сознательный стилистический прием, указывают строки: "Становись надо мной крестом, Раздорожный столб!", содержанием которых является контаминация антонимичных вещественных символов - креста и столба на перекрестке. Важным знаком суггестивности, распространяющейся и на предлог в сочетании "промеж четырех дорог", является окказиональное прилагательное "раздорожный". Оно образовано по модели прилагательного "придорожный", но благодаря другой, неточной, приставке, вызывает ряд ассоциаций по сходству звучания: "бездорожье", "раздор", "разный".

Еще большая актуализация разъединения предлога с существительным наблюдается при соллечизме - нарушении грамматической формы, определяемой управлением. Цитируемые ниже строки представляют собой пример такого соллечизма, который можно интерпретировать и

как эллиптическую конструкцию с незамещенной позицией²⁸.

От высокопорожественных немот

До полного погращения души:

Всю лестницу божественную - от:

Дыхание мое - до: не дыши! (И., 195)

Отделение предлога "от" из переносе, а также предлога "до" в следующей строке настойчиво утверждаются еще и такими сильными средствами, как ненормативные знаки препинания: каждый из предлогов помещен между тире и двоеточием, мотивирующими и усиливающим грамматический соллещизм, а следовательно, и трансформации (ад-активацию ?) предлогов.

Контекстуальное совмещение пространственного значения предлога "до" со значением его омонима - названия ноты - находим в таких строках "Поэмы Лестницы":

Гамма приступов

От подвала - до

Гамма запахов

От подвала - до

Крыши - грохают!

(И., 542)

Крыши - отряпает!

Ре-ми-фа-соль-си -

Гамма запахов!

Затыкай носы! (И., 543)

Ямкая развернутая метафора построена на том, что физическое пространство, организуемое в помещении лестницей, интерпретируется как источник звуков и запахов, а сама лестница представлена как клавиатура или нотная запись гаммы. В цитированных строках функционально значима омонимия названий нот и продуктов ("фасоль", "соль"). Ряд "ре-ми-фа-соль-си" начат предлогом "до", но прерван строфическим переносом и промежуточной строкой - в результате перенос оказался двойным: завершающий первую строку предлог "до" стал элементом сразу двух сочетаний: "до Крыши" и "до-Ре-ми-фа-соль-си". И если этот предлог в начале обоих сочетаний подобен музыкальному нижнему "до", то он же в качестве элемента, интона-

²⁸ Рязина О.Г. Некоторые особенности синтаксиса поэтического языка М.Цветаевой // Семантика устной речи: Лингвистическая семантика и семиотика. П. Тарту, 1979. С. 92.

ционно завершающего строку повышением тона, отождествляется с музыкальным верхним "до" – т.е. пограничная пространственная семантика совмещается с пограничным музыкальным значением.

Омонимия производных предлогов и производящих частей речи определяется их разной синтаксической сочетаемостью при общей семантике. Марина Цветаева показывает мотивированность производного предлога, как бы прослеживая в пределах стихотворного контекста историю и условия возникновения такого предлога. При этом позиция переноса и выявляет промежуточный этап изменения:

Есть пробелы в памяти, – белым
На глазах: семь покрывал.
Я не помню тебя отдельно.
Вместо чёрт – белый провал.

.....

Ты как круг полный и цельный:
Ц е л ь н ы й вихрь, п о л н ы й столбняк.
Я не помню тебя отдельно
От любви. Равенства знак. (И., 449-450)

В другом контексте (стихотворении "С этой горы, как с крыши...") можно видеть обратное движение – от предлога к наречию:

С этой горы, как с крыши
Мира, где в небо спуск.
Друг, я люблю тебя свыше
Мер – и чувств.

Нет, из прохладной ниши
Дева, воздевши длань...
Друг, я люблю тебя свыше.
Слншь – и – встань.

(И., 254)

.....

Смысл предлога "свыше" в начале стихотворения представлен как негативный в плане обиденного сознания, оценивающего факт отступления от нормы – превышение чувства меры. Однако уже в первой строфе почти все слова обнаруживают какой-либо языковой сдвиг: "крыша" оказывается "крышей мира", "небо" ниже горы, "спуск" – не вниз, а вверх, слова из фразеологизма "чувство меры" понимаются слишком буквально и при этом перетолковываются так, что "чувство" меры становится противоположным чувством страстной любви, а множественное число слова "мера" лишает это слово того эталонного значения, которое оно имеет в составе фразеологизма. В этом контек-

сте, где почти все значимые слова употреблены "не в том смысле", который они имеют в языке, предлог "снимая", акцентированный переносом, обнаруживает грамматический сдвиг в сторону наречия и семантический сдвиг в сторону положительной модальности. Превращение предлога в наречие полностью реализуется в последней строфе стихотворения, и смысл этого наречия представлен как позитивный в плане духовного постижения чрезмерности, данной высшими силами, возвышающей и приближающей к абсолюту. Такая семантика наречия обнаруживается в строфе, насыщенной и даже переизбыточной высокой лексикой — "Дева, воздвигши длань...", и само наречие включается в этот ряд.

Актуализация морфемы, расщепление слова — один из характерных признаков цветаевского стиля (см. Черкасова 1975) — осуществляется различными способами, в том числе переносом, проходящим внутри слова; в таком случае ритмико-метрическое единство приходит в противоречие уже не с синтаксическим, а с более тесным — лексическим единством:

Как из моря из Каспий-
ского — синего плаща,
Стрела съизстнула да...

(спи,

Смерть подушками глуша...) (И., 220-221)

В приведенном отрывке стихотворения "Колыбельная" из цикла "Скифские" разрыв слова можно понимать как зримое динамическое отражение сюжета строфы: мысли засыпающего человека утасают, постепенно растягиваясь и оставаясь незавершенными. На фонетическом уровне образность создается, в частности, долготой звука /и/, вызванной интонацией строки. Удлиненный звук /и/, входящий в звуковой комплекс /спи/, плавно переходит в /и/ неслоговое, и на нем слово обрывается. Кроме того, звуковой комплекс /спи/ выделен еще дважды: рифмой с императивом "спи" и тем, что начальный слог прилагательного /ка/ отделяется от остальной части слова благодаря созвучию с союзом "как" в начале строки. Употребление предлога "из" и после "как", и перед /ка/ придает отрезку первой строки до /спи/ почти палиндромическую симметрию. Однако полной симметрии нет не только из-за слова "моря", но и потому, что вместо ожидаемого взрывного /к/ следует свистящий /с/. В результате резко вы-

чения имени "Марина" – "морская", восходящего к латыни, моделирует многие мотивы лирики М. Цветаевой, писали Е. Фарно, Л. М. Богославская, М. Б. Горбаневский и др. Явление художественного билингвизма – принципиально важная категория поэтического идиостиля М. Цветаевой: русский язык ее поэзии, обнаруживая свои предельные свойства, максимальные возможности вплоть до реализации ретроспективных и перспективных языковых потенций, преодолевает эти пределы и оказывается проникаемым для окказиональных заимствований на уровне идиостиля. Характерно, что иноязычные элементы включаются в язык произведений М. Цветаевой не только как экзотизмы, варваризмы и каламбуры, что обычно для языка художественной литературы, но и как основа моделирования идеологического смысла или образной системы произведения.

Самый очевидный пример совмещения русского и иноязычного значений слова можно видеть в стихотворении "Германия" из цикла "Стихи к Чехии". В этом стихотворении, написанном в 1939 г. в дни оккупации Чехословакии после Мюнхенского сговора, слово "поэор" употребляется одновременно и в русском его значении "бесчестье, постыдное для кого-н. положение, вызывающее презрение" (МАС), и в чешском значении "внимание, осторожно". Слово это приобретает важное значение в идеологической направленности всего цикла. Цикл имеет два адресата и, в соответствии с этим, две темы: тему Чехословакии и тему Германии. По концепции М. Цветаевой, трагедия Чехословакии состоит в чужом насилии над гармонией мирной жизни, а трагедия Германии – в том, что ее гармония, гармония страны высоких духовных ценностей, разрушена самими немцами. В стихотворении 7 строф. Первая, пятая и седьмая строфы имеют сходную структуру:

1.	5.	7.
О, дева всех румянее	О меня! О мумия	В хрустальное подземие
Среди зеленых гор –	Величия!	Уйди – готовь удар:
Германия!	Сгорить,	Богемия!
Германия!	Германия!	Богемия!
Германия!	Безумие,	Богемия!
<u>Поэор!</u>	Безумие	<u>Наздар!</u> (И., 333–334)
	Творить!	

Композиционная значимость определяет функциональную нагрузку

женность слова "позор": это слово находится в конце строфы; оно единственное в строке; эта строка самая короткая в строфе; слово представляет собой мужскую рифму среди дактилических и делает завершение строки жестким, ударным; слово это — важный элемент структурного повтора в четких параллелях-противопоставлениях: "Германия! Позор!" — "Богемия! Наздар!"

На присутствие в этом стихотворении чешского значения слова указывает не только его четкий параллелизм с чешским приветствием "Наздар!", но и идеологический смысл всего стихотворения и всего цикла: это угроза и предупреждение захватчикам ("С объятиями удавленными Расправится силач!", "В хрустальное подземие Уйдя — готовь удар"). Таким образом, слову "позор", знаменитосемичному в двойных славянских языках, возвращен его синкретизм, вероятно, потенциально сохраняющийся и в современных языках, если художественный текст способен его возродить. В таком возрождении синкретизма проявляется один из важнейших принципов творчества М.Цветаевой, состоящий в том, что "слово-творчество, как всякое, толькохождение по следу слуха народного и природного".

Другое проявление этого принципа состоит в пристрастии Цветаевой к этимологизированию слова, которое касается и слов иноязычных. Рассмотрим пример этимологической регенерации слова "лапье-маше" в сатирической поэме-сказке "Крысолов", направленной против немецкого бургерства как воплощения бездуховности. Здесь способом восстановления внутренней формы французского слова *parier-mâché* (букв. "жеваная бумага") становится его калькирование; прием этот выступает как сильное сатирическое средство. Сказка М.Цветаевой создана по мотивам немецкой легенды о музыканте, спасшем город Гаммельн от крыс. За спасение городские власти обещали отдать музыканту в жены дочь бургомистра. Но обещанную награду предлагают заменить футляром из лапье-маше для флейты — поскольку "Всяк музыканту на свадьбе рад, — Только не в роли зятя". В тексте поэмы Цветаева сначала употребляет слово в том виде, в котором оно и было заимствовано русским языком:

— Главное — умисел!

Чтобы от души — и душе

— В траты не сунувшись,

Как из лапье-маше! (И., 526)

Затем слово калькируется Цветаевой с полным соблюдением грам-

матических отношений внутри сочетания (существительное + страдательное причастие):

Кабы малейший какой в душе
Прок был — у всех была бы.

А в переводе папье-маше —
Жеваная бумага. (И., 526)

После этого Цветаева обыгрывает каждый элемент сочетания — кальки отдушко, включая его в ряд однокоренных в русском языке слов, а затем вновь соединяет эти элементы уже в другое сочетание:

Хоть не королева, а папуз!
Боги — а рты замазаны
(Так же, как критика — соловья)
Звачкой, притом — бумажной.

.....

И предложить взамен
Нечто из царства чар:
На инструмент — бутляр
Квачко-бумажный,
Ибо не важно
Что ("Вещество — лаять знак"
Гете) — а важно — как.

(И., 526)

Контекст показывает, что стертая метафора французского языка, уничтоженная в русском языке самим фактом заимствования, прочитывается Цветаевой буквально и через стадию калькирования становится развернутой метафорой; русский художественный текст оказывается мотивирует эту французскую метафору, а буквальный смысл иноязычного слова разоблачает ироничный смысл поступка биргеров. Само же иноязычное слово выполняет в тексте еще и ту же роль, что и цитата из Гете — роль respectable прикрытия лживого ничтожества.

В той же поэме-сказке обыгрывается этимология имени музыканта:

Раты — в фюрк,
Герры — в верт,
— Ну и франт!
— Ну и ферт!

Очи — в узь,
Щеки — в гляц.
— Ну и гузь!
— Ну и Гавс! (И., 513)

Такая игра слов основана не на прямом калькировании, а на паронимическом созвучии немецких слов (Ganz — "гузь" и Hals — имя собственное), на этимологической общности нем. ganz и русского "гузь", восходящей к праиндоевропейскому языковому единству, на фразеологических связях русского слова "гузь" ("ну и гузь", "что за гузь", "кореш гузь" и т.п. — о ненадежном или плутоватом

человеке, "гусь лапчатый" – "хитрый, ловкий человек, плут, пройдоха"), на фразеологических и словообразовательных связях немецких слов: *Dumme Sau* – "дура", *hanseln* – "подтрунивать, дразнить", *hanseln* – "шут, паяц, шоморех"). Такая перифрастическая этимологизация носит разоблачительный (с позиций пересказчи) характер. Существенно также и то, что немецкое имя *Hans* является и этимологическим, и знаковым аналогом русского имени "Иван": и Ганс, и Иван – традиционные герои немецкого и русского фольклора (ср. "Иван-дурак"). Таким образом, включение имени персонажа в языковые и фольклорные связи обеих культур обогащает смысл имени-знака, а ирония М.Цветаевой в интерпретации поступка биргеров получает подтверждение в реальности языковых отношений.

Явление "поэтической этимологии", основанной на сознательном переосмыслении слова, чрезвычайно характерно в поэтике М.Цветаевой, затрагивая иноязычную лексику, выполняет различные стилистические и смыслообразующие функции. Так, в "Поэме Горы" переосмысление латинского изречения *memento mori* ("помни о смерти") – это средство создания трагической экспрессии и включения этого изречения в образно-идеологическую систему личности М.Цветаевой:

Гора горевала о нашем горе: Уже не memento, я просто –
Завтра! Не сразу! Когда над лбом – м о р я!
Завтра, когда пойдем!

(И., 446)

Образ моря в контексте поэмы собирает в себя несколько важных смыслов: расставание любимых представлено спуском с горы. Предел такого спуска – море, переход через этот предел – "море над лбом", т.е. смерть как поглощение стихией. В предыдущем контексте горе расставания связывается с мотивом слез, перифрастически включенным во фразеологию библейской дидактики: "Гора говорила, что коемужды Сбудется – по с л е з а м его". Следовательно, "море" – это и гиперболизированный образ слез. Кроме того, в контексте всего творчества Цветаевой с устойчивой связью образов моря и имени "Марина" слово "море" в "Поэме Горы" становится символом судьбы героев: смерть как исход и запредельное бытие страсти и духа. Принципиально важен параллелизм перифразы библейского изречения "коемужды сбудется по слезам его" и перифразы латинского изречения

emente mori ; в обоих случаях замены "по делам" → "по слезам" и mori → "море" выделены графически. Поэтическое переосмысление, таким образом, включается в контекст мировой культуры и связывает поэтическим образом отдельные звенья этой культуры.

Каламбурное переосмысление слова выступает как сатирическое средство: в поэме "Крысолов" преобразованиям подвергаются немецкие слова-варваризмы "ратсгерры" и "бургомистр". Цветаева сначала расчленяет эти слова, а затем, используя часть слова в качестве производящей основы, создает новое слово-псевдоварваризм. По сюжету поэмы при напоминании музыканта о том, что ему обещана дочь бургомистра, происходит следующее:

Кипяток
Топотех,
Рати — в скок
Герры — в лежъ,

Рати — в ик,
Герры — в чик.
— И путник!
— И жених!

.....

Только, талант неприкаян,
Ратсгерр от Романтизма,
Новорожденски-розов
И Филомалой прозван:

"Музыка в малых дозах —
Это не так серьезно".

Бурго-ше-амста, величав и льстив:
— В нас говорит артист.

Ратсгерры, садьте!

Шутки за рюмкой,
Думсгерры, думте!

.....

Можно ли — непостижим господь —
За музыканта — плоть
Нашу. (И., 512, 518)

Слово Dumscherr в немецко-русских словарях не зафиксировано, однако носители немецкого языка узнают это слово. Вероятно, оно, составленное по законам немецкого языка из существующих в этом языке корней-основ, является типичным "потенциальным словом". В поэме М. Цветаевой первая часть этого слова явно связана с русским глаголом "думать" ("думсгерры, думте"). Окказиональная форма императива, предполагающая потенциальный инфинитив "думить" напоминает, что по сюжету поэмы действие происходит на Думской площади. Следовательно, значение окказионализма "думсгерры" определяется суммой значений составляющих его морфем: "думсгерры" — это "члены думы, советники", т.е. то же, что "ратсгерры" (Rat — "советники", Ratscherr — "господин советник"). Однако в немецком

языке есть слово *Dumme* со значением "дурак". Так через совмещение значений фонетически совпадающих разноязычных корней цветастая интерференция приводит к вытеснению одного из значений и к замене его на противоположное. Кроме того, возможно, но менее отчетливо, обыгрывание слова "ратсгерры" с интерпретацией его первой части как немецкого *Rat* - "крыса". Действительно, ратсгерры в поэме уподоблены крысам по признаку бездуховности, жадности к земным благам, и в таком случае художественную функцию выполняет не только межязыковая, но и внутриязыковая (для немецкого языка) омонимия корней.

В поэзии М. Цветаевой многозначность или омонимия слова, в том числе и иноязычного, нередко становится производным элементом в создании целой серии поэтических образов. Так, в стихотворении "Новогоднее", написанном на смерть поэта Р.-М. Рильке, немецкое слово *Nest* со значениями "гнездо" и "захолустье" (слово, о котором Рильке спрашивал в одном из писем к Цветаевой) является образной основой следующего контекста.

Жизнь и смерть произношу со сноской,
Звездочкою (ночь, которой чаю:
Вместо мозгового полушарья -
Звездное!)

Не позабыть бы, друг мой,
Следующего: что если буквы
Русские пошли взамен немецких -
То не потому, что ниче, дескать,
Все сойдет, что мертвый (никий) все съест -
Не сморгнет! - а потому что т о т свет,
Наш, - тринадцать, в Новодевичьем
Поняла: не без- а все-язычен.

Вот и спрашиваю не без грусти:
Уж не спрашивает, как по-русски
Nest ? Единственная, и все гнезда
Покрывающая рифма: звезды.

Отвлекаюсь? Но такой и вещи
Не найдется - от тебя отвлекусь.

Каждый помысел, любой, Du Lieber
 Слог в тебя ведет - о чем бы ни был
 Ток (пусть русского родней немецкий
 Мне, всех ангельский родней!) - как места
 Несть, где нет тебя, нет есть: могила.
 Все как не было и все как было

.....

В Беллеву живу. Из гнезд и веток
 Городок. Переглянувшись с гидом:
 Беллеву. Остров с прекрасным видом
 На Парк - чертог химеры галльской -
 На Парк - и на немножко дальше... (I, 264)

В этом контексте слово *Nest* употреблено в обоих значениях, свойственных немецкому языку: гнездо как пристанище и жилище птицы (а птице традиционно символически уособляется поэт) в стихотворении представлено захолустьем - городком Беллеву во Франции, где М. Цветаева и написала "Новогоднее". Тема предместья, пригорода как символа отверженности поэта - одна из центральных тем творчества М. Цветаевой. При этом немецкое *Nest* в стихотворении структурно и семантически соотносится с омонимичным ему русским архаизмом "несть", указывавшим на небытие. Слово "несть" является элементом библейского фразеологизма "места несть", представленного в контексте и переосмысленного далее в соответствии с основной идеей цветаевского максимализма: "нет есть: могила". Тем самым М. Цветаева, давая последовательно синоним архаизма "нет" и его антоним "нет есть", как бы переводит этот архаизм "несть" одновременно и на современный язык - "нет", и на язык еще более древний по сравнению со старославянским языком библии: "не есть" - исторически подлинное сочетание, исходное для слова "несть". Сочетанием "нет есть" М. Цветаева представляет небытие как временной абсолют в его языковом выражении, т.е. как бытие вне пространства и времени. Таким образом, "тот свет" представлен "всезначимым" не только декларативно в начале цитированного отрывка, но и в смысловом взаимопроникновении единиц русского и немецкого языков, и во взаимопроникновении разновременных языковых единиц русского языка, т.е. как синтез времени и пространства, возможный за пределами времени и пространства. Примечательно, что такое "говорение на

двух языках одновременно" является своеобразным откликом не только на письмо Рильке, в котором он спрашивает о слове "гусьдо", но и на письмо, в котором Рильке говорит именно о потенциальной всеязычности русского языка: "... А ведь еще десять лет назад я без словаря читал Гончарова и все еще относительно свободно читаю русские письма, и часто то одно, то другое видится мне в т а к о м свете, при котором все языки — о д и н язык (а этот, твой, русский, и без того очень близок к в с е о б щ е м у!...".³⁰

Итак, весьма разнообразные факты семантического взаимодействия русской и иноязычной лексики в творчестве М. Цветаевой позволяют сделать следующие выводы. Во-первых, такое взаимодействие может показывать общий семантический потенциал слова, который лишь частично реализован в родственных современных языках ("позор", "гусь"); во-вторых, поэтическая метафора одного языка может повторить и наполнить новым содержанием языковую метафору другого языка ("пальце-маше"); в третьих, межъязыковое проникновение смыслов возможно на основе межъязыковой омонимии при условии связующей системы образов ("гусь", "море", "несть"). В целом М. Цветаева как бы объединяет различные, но генетически родственные языки в своей художественной системе. Поэтому "тот свет", т.е. вечность, абсолют, в котором, по концепции М. Цветаевой, только и возможно подлинное соединение родственных душ, и назван ею "всеязычным".

СЛОВО "ВЕРСТА" В ИСТОРИИ ЯЗЫКА И В ПОЭЗИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ

Подход к языку поэзии как к сфере отражения потенциальных возможностей языка может стать перспективным при изучении механизма исторических изменений в языковой системе. Семантические изменения определялись в истории языка актуализацией различных дифференциальных признаков (ДП) и приводили к их закреплению в каждом конкретном случае в качестве доминанты, формирующей новое значение слов. Такая актуализация ДП основана на переносном употребле-

³⁰ Из переписки Рильке, Цветаевой и Пастернака в 1926 году // Вопросы литературы. 1978. № 4. С. 253.

блении как стадии семантической производности³¹. Так как индивидуально-авторские констанции при переносном словоупотреблении в художественном тексте являются важнейшим средством отражения и моделирования мира писателя, семантическая производность в идиости-ле поэта может отличаться от той, которая осуществлялась в истории языка – и по направлению изменений, и по его результатам, об-нажая обиды для окказиональных и узувальных изменений механизм. По-тому индивидуально-авторские семантические изменения можно рас-считывать как действующую модель исторических изменений в языке.

В поэзии М. Цветаевой одно из важнейших ключевых слов – "вер-ста". В современном русском языке оно является историзмом со зна-чением: 1. Русская мера длины, равная 1,06 км, применявшаяся до вве-дения метрической системы. 2. Устар. Верстовой столб (МАС). В годы творчества М. Цветаевой (10-е – 30-е годы) это слово обозначало сначала существующую, а затем недавно упраздненную реальность: метри-ческая система мер допущена к применению в России в 1899 г., но введена как обязательная для РСФСР в 1918 г., а для СССР – в 1926 г. (ФСР). В истории русского языка измерительное значение слова "вер-ста" не было строго определенным³², поэтому перевод слова в разряд историзмов вернул ему обобщенный и приблизительный смысл.

Название "Версти" имеют два поэтических сборника М. Цветаевой (1916 и 1921 гг.); муж М. Цветаевой С. Эфрон был одним из издателей литературно-критического журнала "Версти", в котором участвовала и Цветаева. Заглавие "Версти", обобщая основную идею творческого пути, на разных этапах наполнялось разным содержанием.

Чтобы показать, какие преобразования слово "верста" ("вер-сти") получило в поэзии М. Цветаевой, обратимся сначала к истории этого слова в русском языке, принимая исторические изменения за точку отсчета при анализе изменений поэтических.

Этимологическое значение этого слова с исконным корнем "-вр-" связывает его со словами "вертеть", "поворот"³³. Серия

³¹ Колесов В. В. Исторические основания многозначности слова и лингвистические средства ее устранения // Русское семантическое словообразование. Ижевск, 1984. С. 11.

³² Потебни А. А. Из записок по русской грамматике. Т. I-III. М., 1958. С. 13-14.

³³ Там же.

метонимических расширений и сужений значения определила семантические преобразования: "поворот плуга" – "борозда пашни от поворота до поворота" – "расстояние от... до..." – "мера расстояния"³⁴. Последнее значение послужило основой целого ряда новых изменений – "возраст", "ровесник", "чин", "четы", "верзила", "дурак" и др. (Даль). Если до возникновения у слова "верста" значения "мера расстояния" можно проследить только линейное, последовательное семантическое развитие слова "верста" в одном направлении (возможно, что уместительность линейной реконструкции в семантике является неизбежным следствием отсутствия до XI в. письменных текстов), то значение "мера расстояния" является исходным для разнонаправленных изменений. При этом в основе одной линии развития оказывается ДП "мера", а в основе другой – ДП "расстояние". Характерно, что производные значения, определяемые новыми детализирующими признаками по обеим линиям развития, образуют открытые ряды. Так, например, при ДП "вещественный знак меры, эталон" в качестве выравнивающего эталона может выступать не только контрольный ряд булыжников в булыжной мостовой, лицевой ряд кирпича в кладке, нить, линейка (Даль, Толль), но и любой другой предмет в различных видах производственной деятельности, например, ряд деревьев или межа при засеивании поля. Следовательно, пустые клетки могут быть потенциально заполнены различными профессиональными значениями слова. ДП "средство делать ровным" реализовал свою семантико-словообразовательную потенцию не в литературном языке, а в говорах – "верстой" (дроблением камнем) на русском севере скоблят под, стелют, лапки (СРЯ). Вероятно, можно себе представить какой-нибудь инструмент типа рубанка или мастерка, сглаживающий поверхность дерева, металла, глины и т.п. – инструмент, который тоже мог бы называться "верстой". ДП "результат выравнивания или сравнения" тоже мог бы стать производным для потенциально возможных значений при распределении не только земельных наделов или чинов, степеней, но и других жизненных благ – продуктов, одежды и т.п. ДП "субъект, равный другому субъекту", допускает равенство по всевозможным признакам – не только по возрасту, но и по росту, красоте, социальному происхождению, образованию, одаренности, по умственным способ-

³⁴ Там же.

ностям, по интересам, трудолюбию, имущественному положению, темпераменту, характеру и т.д. Язык четко выделил из этого многообразия только равенство по возрасту ("верста" – "ровесник, сверстник") и обозначил равенство по нерасчлененной совокупности актуальных, видимо, для каждого конкретного случая разных, признаков: "верста – "чета, пара" (Даль). Потенциально же любой из указанных признаков равенства способен к своему выделению в качестве нового производящего ДП, могущего обусловить и новые значения слова "верста". ДП "временной отрезок, протяженность во времени" и ДП "большое расстояние, дальность" также представляют собой основание для появления разнообразных производных значений слова "верста", из которых в естественном языке реализовано только одно – "возраст". При этом оно связано с признаком дальности скорее в плане диахронии, а в плане синхронии более актуальна его связь со значением "равный по возрасту", восходящим к ДП "мера". Литературный язык реализует неметрологическое значение слова "верста" только во фразеологизме "слышно (видно) за версту", а говоры – в прилагательном "верстовой", имеющем и пространственное, и временное значение: "Верстовая эта дорога, по ней ехать долго, длинная она" (Ленингр. обл.); "Примывалась да стирала, таково день прошел, а сегодня праздник как верстовой" (Волог. обл.) (СРГК).

Можно предположить, что потенции семантической производности могут быть реализованы и в языке художественной литературы, имеющем установку на семантическое преобразование.

Совокупность контекстов, в которых слово "верста" ("версты") встречается у М.Цветаевой, показывает, что если общенародный язык активно развивает производные значения этого слова преимущественно на основе выделения ДП "мера", то поэтический язык М.Цветаевой – на основе ДП "большое расстояние, дальность", что, по-видимому, связано с максимализмом Цветаевой – поэта "с этой безмерностью в мире мер". В этом плане показательна сочетаемость слова "верста" в поэзии Цветаевой. Так, количественные слова и близкие к ним по значению обороты, а также словособразовательные средства являются не определителями количества, а интенсификаторами: "Твое за сто верст – свиданье!" (И., 395); "Целую вас через сотни Раздвигавших верст" (И., 74); "Сосед, не спеши! Нечего Следишь, коли верст – тысяча" (И., 219); "И сотни тысяч верст меж "да" и "нет"

(И., 586); "Милые спутники, делившие с нами ночлег! Версты, и версты, и версты, и черствый хлеб..." (И., II2); "Через тысячеверстыя зад" (С., 164); "От города на три Верстицы Тобол Отведный..." (С., 4II).

Характерны также объекты такого "измерения". Чаще всего это разделяющее расстояние (географическое и психологическое) между друзьями, любящими. Психологический аспект разделенности актуализируется в таких сочетаниях, как "меж да" и "нет", "меж ртом и соблазном". Нередко географическая, физическая разделенность, обозначенная словом "верста" ("версты"), противопоставлена у Цветаевой психологической близости, например, в стихотворениях "Расстояние: версты, мили..." (И., 274), "Все круче, все круче Заламывать руки!..." (И., 174), "Заочность" (И., 251). Смысловое наполнение слова "верста" при этом может иметь различные коннотации; так, например, рядом со словом "мили" оно указывает не только на расстояние, но и на разделяющие культуры, традиции, идеологию, в среде которых оказались два духовно близких человека, поскольку слово "верста" связано с собственно русской традицией номинации расстояния.

Для М. Цветаевой характерно стремление представить разделяющее расстояние бесконечностью, абсолютом: "Меж Солнцем и Месяцем Верста пролегла. Султан конский трепещет. Поппил. — Поппила" (И., 369. "Царь-Девница"). Здесь гиперболизация пространственного значения приводит к его поглощению временным значением: солнце и месяц показываются на небе в разное время и разномыслие их имеет характер абсолюта. В приведенном отрывке речь идет о Царевиче-гусляре и Царь-Девнице: "поппил" относится к нему, а "поппила" — к ней. Поэтому Солнце и Месяц здесь соотносятся с мужским и женским началом: в мифологии солнце символизирует начало мужское, а луна, месяц — женское. В поэме эта оппозиция трансформирована: мужскими свойствами характера и поведения обладает Царь-Девница, связанная с образом солнца, а женскими — Царевич, связанный с образом месяца. Инверсия выявляет ДП цветавской оппозиции: активному жизнеутверждающему началу противопоставлено стремление личности к реализации за пределами земного бытия. Именно о Царевиче говорится: "Не естся яблочко румяно, Не пьются женские уста, Все в пурпуровые туманы Уводит сияния верста" (И., 348), где "сияния верста" —

путь к бессмертию и, возможно, метафорически, "взгляд Царевича", у которого глаза - синие, что много раз подчеркивается в поэме.

Определения к слову "верста" ("версты") отражают стремление М.Цветаевой актуализировать ДП "большое расстояние, дальность" вплоть до обозначения словом "верста" бесконечности и представити его номинацией, абсолюта, выводя за рамки пространственного значения: "невозвратных верст" (И., 328); "Не версты земные" (И., 174); "синия верста" (И., 348); "Синие версты и зарева горные" (С., 169); "Это с заоблачной - ой - версты" (И., 99); "за тысячную версту" (И., 573); "разъединяющих верст" (И., 74); "По стальной версте" (И., 217); "вдоль всей голосовой версты" (С., 185); "верста огненная" (И., 127). Прокомментируем три последние примера.

1. В сиром воздухе загробном -
Перелетный рейс...
Сирой проволоки вадроги,
Повороты рельс...

Точно жизнь моя угнали

По стальной версте -
В сиром мороко - две дали...
(Поклонись Москве!)
(И., 217)

2. Жизнь! - Без голосу всту-
ляет в дом,
В полной памяти дает обеты,
В нежном голосе полумужском
Безголосицы благая Лета...

Уж немногих я зову за ты,
Уж улыбки забываю важность...
- То вдоль всей голосовой
версты
Разочарования протяжность.
(С., 185)

3. Гля-нул: обмер!
Та-бун огней!
.....
Кони-сани-возжи-гривы-
Верста огненная!

.....
Передние - ко крыльцу,
Последние - за версту!
Верстой - не обхватишь.
Катят, катят, катят!
(И., 127-128)

Эти разнородные примеры, несомненно, обнаруживают актуализацию ДП "большое расстояние, дальность" при всех употреблении слова "верста". Этот ДП определяет значения: 1. Железная дорога, 2. Звуковой диапазон (или протяженность звука, или длина звукопроводящих органов речи или путь от лирического "я" к адресату). 3. Длинная вереница (коной). Прилагательное в сочетании

"по стальной версте", указывающее на металл еще более крепкий, чем железо (ср. "железная дорога"), и развившее переносное значение в сочетаниях типа "стальные нервы", "стальной характер", соответствующим образом характеризует понятие "верста" в его основном для Цветаевой значении "разделяющее пространство", образно интенсифицируя смысл непреодолимости этого пространства, т.е. его абсолютизацию.

Сочетание "вдоль всей голосовой версты" поддается разной интерпретации. Возможно, это звуковой диапазон речи (многообразие звуковых модификаций) – в уподоблении диапазону музыкального звучания. В таком случае, сочетание "голосовая верста" – это пространственное представление речевого звукоряда. Можно интерпретировать сочетание "вдоль всей голосовой версты" как обозначение длины звука, т.е. его протяженности во времени. Долгий звук может быть, например, стоном, выражающим разочарование. Если интерпретировать это сочетание как обозначающее длину звукопроизводящих органов речи, то можно предположить, что им передается психологически объяснимая затрудненность звукообразования, его физическая (телесная) осязаемость. Возможно, сочетанием "вдоль всей голосовой версты" обозначен путь от лирического "я" к адресату или читателю – большое расстояние в этом случае предстает образом непонимания. ДП "большое расстояние" и специфическое для Цветаевой наполнение слова "верста" смыслом "разделяющее пространство", представленное во многих контекстах, моделирует смысл сочетания "вдоль всей голосовой версты" при всех четырех интерпретациях. Смысл непреодолимости при третьей интерпретации противопоставляет слово "верста" в данном сочетании слову "связки" из терминологического сочетания "голосовые связки" с актуализацией внутренней формы последнего: "голосовые связки" – "связывающие", а "голосовая верста" – "разделяющая".

В третьем примере из поэмы "Молодец" сочетание "верста огненная" в значении "длинная веревка, табуи копей" мотивировано окружающим контекстом, в котором кони представлены как демонические, воплощающие губительный огонь (по сюжету поэмы их появление приводит к гибели героини), необычное употребление слова "верста" в этом сочетании тоже мотивировано употреблением – "Последние – за

версту!", однако следует помнить, что в художественной системе М. Цветаевой "верста" бесконечна.

Позиция предиката при слове "верста" представлена словами "пролегла", "уводит", "сошлись", "смутила". Первые два глагола встречаются в уже приведенных примерах, подтверждая описанную семантическую характеристику слова "верста". Остановимся на двух других предикатах.

- | | |
|--------------------------------|---------------------------------|
| 1. Где версты сошлись, | 2. С архангельской высоты седла |
| (Все - врозь, одна ввысь) | Евангелиские творит дела. |
| Цвет, цвет румянец | Река сгорает, верста смугла, |
| Горит, уголь - чист! (IV, II4) | - О даль! Даль! Даль! (II, I71) |

Для понимания первого контекста из поэмы "Молодец" необходимо обозначить некоторые элементы ее сюжета. Молодец-унырь, полюбив красавицу Марусю, губит ее, но оставляет ей каплю крови, чтобы она могла воскреснуть. Марусю как заложного покойника хоронят на перекрестке ("где версты сошлись"), на этом месте из капли крови вырастает деревце с цветком ("одна ввысь"). Это деревце приносит домой князь и женился на воскресшей Марусе. Под давлением гостей-боссов Маруся нарушает запреты, установленные Молодцем ради ее благополучия, и вновь погибает (прекращает благополучную жизнь). При этом она соединяется с Молодцем, взмываясь вместе с ним в небо ("в огонь синь"). Итак, "версты" в этом контексте - и горизонтальное пространство (не линейное), и деревце-Маруся. В контексте всей поэмы эта вертикальная "верста" - образ (деревце) и символ (стремление ввысь, к абсолюту) судьбы Маруси. В образе героини поэмы пересекаются, соединяются ее земное и небесное начала: она существует в земном мире, затем, после первой смерти, в подземном, затем опять на земле, затем, после второй смерти, устремляется в небо, к абсолюту. Поэтому горизонтальные "версты" в приведенном контексте тоже символичны и могут быть интерпретированы как обозначение "земных" направлений судьбы. Характерно, что горизонтальные "версты" представлены здесь формой множественного числа в явном противопоставлении единственному числу "версты" вертикальной ("все" - "одна"). В такой оппозиции земные "версты" - "направления судьбы" обесцениваются Цветаевой, во всем творчестве которой оппозиция единственности-множественности - одна из важнейших моделирующих категорий. В связи с этим "версты", ведущие врозь, противо-

поставляются "версте", ведущей ввысь, как истинные направления судьбы истинному, а предикат "сошлись" указывает на пересечение истинных и неистинных путей в реальности, представленное в образе трехмерного перекрестка.

Во втором контексте из цикла "Георгий" речь идет о победе Георгия-Победоносца над змеем. Сочетание "верста-смугла" рядом с метафорой "река сгорает" описывает картину заката. Троекратное повторение слова "даль" с эмоциональными усилителями – междометием, восклицательными знаками – позволяет думать, что это верста небесная, т.е. уводящая в абсолют. Но исключить возможность "земного" положения "версты" в этом контексте нет оснований.

В произведениях М.Цветаевой имеется четыре парных антонимичных сочетания со словом "верста": "взгляд-верста", "мать-верста", "папёрть-верста" и "скатёрть-верста". Первое представлено в поэме "Царь-Девиза", где оно обозначает взгляд мачехи, которая в союзе с нечистой силой преследует Царевича:

Что за соглядаятай	Нет такой вершины,	
Мерит даль зыбей -	Чтоб тоске - крута!	
Выше голубятни,	Лучше всех аршинов -	
Раньше голубей?	Черный <u>взгляд-верста</u> .	(И., 351)

В данном контексте черные глаза – это глаза, способные причинять вред, оглазить, погубить. Сочетание "взгляд-верста" обусловлено как семантикой дальности ("даль зыбей", "нет такой вершины"), так и семантикой измерения ("мерит", "лучше всех аршинов"). Несомненно, что сочетание "взгляд-верста" обусловлено не только семантическими связями (и в общенародном языке, и в идиостиле поэта), но и фразеологическими, и словообразовательными связями, а именно, выражениями "мерить глазами", "смерить взглядом", "глазомер". Противопоставление версты аршину раскрывает контекстуальный смысл фразеологизма "мерить на свой аршин", в котором элемент "свой аршин" интерпретируется как "верста", т.е. мера, указывающая в идиостиле Цветаевой на бесконечность. Ту же самую обусловленность можно наблюдать и в употреблении слова "верста" – "взгляд" вне парного сочетания: "Не слышит Царевич Тех дивных речей. Глубь сенную мерит Верстою очей" (И., 370). В этом контексте внешние языковые связи выражены словом "мерит", подомением слова "верста" в

перифразе "верста очей" — "взгляд". Речь идет о спящем Царевиче-гусляре, поэтому все предложение, представлявшее собой тройную перифразу, можно "перевести" словом "спит". Однако такой перевод с языка художественного на обиходный снимает смысловые приращения. В данном случае взгляд человека, который спит, естественно, с закрытыми глазами, интерпретируется как взгляд внутрь (в "глубь"). Имея в виду мифологически относенную синонимию сна и смерти, широко отраженную в языке (ср. "заснуть вечным сном" и т.п.), взгляд, обретенный внутрь, т.е. во внутренний духовный мир, творчество, может быть понят как взгляд за пределы земного бытия. Поскольку сон Царевича отличает его от восприятия реальности и в этом смысле различает его с Царь-Девичей ("Не слышит Царевич Тех дивных речей"), становится ясно, что значение слова "верста" здесь соотносится со значением тех "верст", которые в произведениях Цветаевой различают любящих: любящие различены погруженностью в духовную сферу бытия, в творчество как бытие абсолюта.

Три других парных сочетания представлены в стихотворении из цикла "Ханский полон":

- | | | |
|---|---|---|
| 1. Ни тагана
Нет, ни огня.
На меня, на!
Будет с меня | 4. Град мой в крови,
Грудь без креста, —
Усынови,
<u>Матерь-Верста!</u> | 7. Что ж, красота,
К Хану строга?
— К Хану строга?
Память долга! |
| 2. Конскую кость
Хвать с татарвой.
Сопровождай,
Столб верстовой! | 5. Где ж, сирота,
Кладь-твоя-дом?
— Скарб — под ребром,
Дом — под седлом, | 8. Камнем — мне
Хан,
Ямой — Москва.
К ангелам в
стан |
| 3. — Где ж охотота,
Крест-твой-цепок?
Крест-кой-цепок —
Хан под сапог. | 6. Хан мой — Мамай,
Хлеб мой — тоска
К старому в рай,
<u>Палерть-верста!</u> | <u>Скаторть-верста!</u>
(II, 128-129) |

Размышляя об исторических судьбах народа и внутренние переживая их, М. Цветаева передает словом "верста" в его абстрагированно разделяющем значении отказ от подчинения насилию. Разделенными здесь оказываются воля личности (лирической героини) и историче-

ская реальность. Конкретно-чувственный образ такого разделения предстает во второй строфе дорогой с верстовыми столбами — дорогой, уводящей героиню от завоевателей. В четвертой, шестой и восьмой строфах, где парные сочетания строго параллельны друг другу композиционно и синтаксически, а значит, и взаимно обусловлены, образ разделяющего расстояния абстрагируется в символах рождения и смерти ("матерь", "в рай", "к ангелам"). Сочетание "паперть-верста" может означать на конкретно-чувственном уровне образа длинную вереницу нищих у дерзкой паперти, подобно тому, как словом "верста" обозначена вереница коней в поэме "Молодец". Возможна интерпретация этого сочетания как обозначающего дорогу, заполненную нищими, или, на уровне абстракции, дорогу, ведущую к нищете, а поскольку цель движения представлена словами "к старому в рай", то и к смерти. Но смерть эта мыслится как обретение себя в единении с абсолютным. Имплицитно значение смерти заключено и в сочетании "скатерть-верста", в котором слово "скатерть", внешне обусловленное фразеологизмом "скатертью дорожка", выступает как обозначение савана в связи с явно выраженным в строфе смыслом смерти ("камен", "ямой", "к ангелам")

Интересно, что смыслы "путь", "бесконечность", "творчество", свойственные слову "верста" в разнообразных контекстах, сопрягаются со значением "мера работы, труда":

Ты — стоя, в упор, я — спину
Согнувши — пиши! пиши!

Покрыли: письмом — красивой
Не сыщешь в державо всей!

Которую десятицу
Вспахали, версту-прошли,

Не меньше, чем пол-России
Покрито рукою сей! (Ч., 300)

В этом примере из цикла "Стол" М. Цветаева, обращаясь к письменному столу, употребляет слово "верста", соединяя те приращения смысла, которые слово получает в ее поэзии, с древним, близким к этимологическому, значением "борозда паши от поворота до поворота". При этом Цветаева соединяет языковую метафору-штамп "творческий путь", закрепившуюся в языке XIX в., с традиционной перифразой "пахарь слова", основанной на библейском символическом уподоблении проповедника пахарю.

Значение "мера работы, труда" представлено здесь в разноречивой метафоре, которая уже в значительной степени абстрагирует

смысл "много". Этот смысл может и совсем освободиться от своего "пространственного" происхождения, что наблюдается в стилистическом сниженном выражении: "Верста - делов-то!" (И., 431). Это выражение может быть в принципе применимо к любой ситуации, обозначающей множество (гиперболически - "бесконечное множество") предстоящей работы. Однако более широкий контекст поэмы "Царь-Девница" мотивирует употребление слова "верста" в этом значении тем, что в данном случае предстоящая работа - полет персонифицированного Ветра, оседлав который Мачеха-ведьма устремляется в погоню за Царевичем и Царь-Девницей:

"Ой, родимый, погоди, никак не сяду!"
 - Сиди, мать моя, сиди, сиди, не падай!
 До низов-равнин -
 Не вершок-аршин!
 Уж не ссорься лучше с Ветром ты старым!
 "Говорят тебе, дурак, сидеть не ловко!"
 - Нет, уж некогда - годить! Верста - делов-то!
 Не одна краса,
 Что твоя коса!
 Не одной тебе, чай, в верности клялся! (И., 431)

Этот контекст, противопоставляя бесконечно большое расстояние малому ("Прямо в небо коровят, лесной шипига!", "Не вершок-аршин", "Верста - делов-то"), выявляет еще один важный аспект значения слова "верста" - "скорость" (мачеха не успевает удобно сесть, "Нет, уже некогда - годить"). Этот аспект значения активно развивается в поэме "Молодец" при названии "верстами" коней:

Невестинька!	Зя, кони мои -	Обдувает, стряхивает
Страху мечту!	Вы соки мои	Снег с листа
Гони версту!	Нахлестанным -	Сел, в полу запакивает.
Беги к полу!	<u>Зя, версты мои!</u>	<u>Гей, верста!</u>
(IV, 107)	(IV, 113)	(IV, 114)

Признак направления развивается у слова "версты" в таких контекстах, где оно служит средством сравнения. Дважды с верстами сравниваются брови:

Взблестами! - Искрами!	Ай да воистину
<u>Бровки-то в две версты!</u>	Красная левина! (IV, 117)

Верстами - врозь - разлетаются брови,
 Два достоверности розной любви.

Черные возжи-мои-колек -
 Дальнородные брови твои!
 (П, 152)

Если в первом контексте смысл сравнения несколько затемнен и его можно восстановить в воображении, связывая художественный образ с внутренней формой фразеологизма "брови врозь" ("раз-" - разделены, "-лет" - устремлены вверх), то второй контекст прямо указывает на такую интерпретацию ("врозь", "разлетаются"), одновременно устанавливая связи слова "версты" с типичными для идиостиля Цветаевой значениями дальней дороги ("дальнородные") и разминовения в любви ("Два достоверности розной любви"), а также и с нерасчлененным образом коня и пути ("Черные возжи-мои-колек").

Обзор всего материала показывает, что, развивая конкретные и абстрактные значения слова "верста" ("верста") преимущественно на основе активизации признака дальности и гиперболизации этого признака, М. Цветаева устанавливает многозначные связи между различными значениями этого слова в своем идиостиле. При этом она в большинстве случаев опирается не только на семантические соответствия между значениями слова в языке (парадигматические отношения), но и на словообразовательные и фразеологические связи (синтагматические отношения слов и морфем), становящиеся у нее основой образности, преимущественно метафорической. Из всего этого ясно видно, что семантическое развитие слова в идиостиле Цветаевой реализует потенциальные возможности языка, определяемые очерченными в естественном языке направлениями изменений. Характерно, что наиболее смелые семантические преобразования, приводящие к неожиданным употреблениям слова "верста" - "взгляд", "конь", "бровь" - представлены в стилизованных контекстах из "народных" poem-сказок М. Цветаевой "Царь-Девка" и "Молодец" и включены в стихи просторечия: известно, что языковые преобразования происходят в первую очередь в некодифицированных разновидностях языка. Поэтому не исключено, что аналогичные значения могут быть обнаружены в говорах и просторечии.

Семантика цвета глаз в поэзии М.Цветаевой тесным образом связана с цветовой символикой, представленной в ее произведениях широко и разнообразно. Известно высказывание самой М.Цветаевой о том, что она пишет исключительно по слуху. Однако между этим высказыванием и результатом ее творчества имеется весьма существенное противоречие, на которое впервые обратил внимание физик Ю.В.Пухначев. Он убедительно показал, что зрительный образ составляет важнейший элемент цветаевской поэтической системы, он динамичен по своей природе и в этом плане сходен с кинематографическим образом³⁵. Несмотря на то что в последние годы появилось немало работ о поэтическом языке М.Цветаевой, цветообозначение в ее поэзии не явилось предметом специального исследования. Имеются только две работы о противопоставлении черного и белого у М.Цветаевой³⁶. Н.А.Козина показала на материале очерка "Мой Пушкин", что в очерке традиционная символика черного и белого получает у Цветаевой нетрадиционную интерпретацию: черное имеет позитивное содержание, а белое — негативное. Черный цвет соотносится со смыслами: полный, значительный по величине, тайный, полный страдания; белый — пустой, незначительный по величине, неинтересный, явный, несчастливый³⁷. Исследование цветообразования в поэзии М.Цветаевой показывает, что те же значения и коннотации слов "черный" и "белый" характерны и для поэтических произведений, и, очевидно, для всего цветаевского творчества. На этой антитезе, связанной с нравственной оценкой личности, строится, например, стихотворение "Суда напрасно не чини...", цикл стихов о Пушкине, сюжетно важные фрагменты из драматических произведений "Ариадна" и "Федра". Черное связано у Цветаевой прежде всего с высоко ценящим ее поня-

³⁵ Пухначев Ю. Указ. соч. С. 55-80.

³⁶ Козина Н.А. Антонимия в очерке М.Цветаевой "Мой Пушкин" // Проблемы семантики: Сб. науч. тр. Латв. ун-та им. П.Стучки. Рига, 1982; Курлянд Р., Матус Л. Символическое значение слова в поэзии (на материале слов "черный" и "белый" у М.Цветаевой и слова "зима" у А.Тарковского) // Современные проблемы русской филологии. Саратов, 1985.

³⁷ Козина Н.А. Указ. соч. С. 55.

тием страсти, включающим в себя все признаки проявления, перечисленные Н.А.Козиной, а белое – с бесстрастием. При этом черное может быть представлено опустошенностью, к которой страсть (страдание) приводит ("Черной ни днесь, ни впредь Не заткну дыры, Дай мне о горе опеть Назерху горы". – И., 448), а белое – пустотой как готовностью к заполнению ("Все приму. Я белая страница". – И., 190). Именно эти значения черного и белого актуализированы у Цветаевой при соответствующих цветообозначениях пространства, а понятие "пространство" синонимично в ее поэтике понятию "глаза, взгляд" (ср. сочетание "взгляд-верста" – И., 351). При этом оказывается, что чернота глаз прежде всего связывается со страданием: ("Рас-скажи, сторающий небосклон, Про глаза, что черны от боли..." – I, 90) и с опустошенностью ("Черное око, полное грусти, Пусто, как полдень, кругло, как рай" – И., 121; "Где глаза лазурные? Две черных дыры". – И., 350; "Дымящие-черным двойным жерлом Большие глаза Адама" – И., 173; "Огнепоклонник! Не поклонись! В черных пустотах твоих красных..." – И., 180). В самом раннем из стихов, в которых образ черных глаз связан с образом пустоты, значение "черной" пустоты мотивируется наиболее подробно в ономимороне "полное грусти, пусто..." Абстрагирование признака черных глаз, который, казалось бы, мог восприниматься как вполне конкретный признак применительно к восточным черноглазым людям ("Бороды – цвета кофейной гущи..."), дается здесь через несовпадение грамматической формы числа существительных: конкретность обозначена множественным числом ("бороды"), а абстракция – единственным ("черное око"). Абстрагированию сочетания "черное око" способствует и употребление слова высокого стиля – традиционного поэтизма "око". Во втором контексте сочетание "две черных дыры" отчетливо противопоставлено собственно цветообозначению глаз ("лазурные"), не менее, впрочем, абстрактному в свете его фольклорной семантики³⁸. В третьем контексте уже никаких объяснений, связанных с пустотой, не дается, однако на нее указывает не только образ жерла, но и слово "дымящие": жерло может дымить только после выстрела, значит, этим причастием выражено значение опустошенности после максимальной за-

³⁸ Голубева Н.П. Какого цвета лазоревый цветок? // Русская речь. 1970. № 5.

подлинности и стремительного движения. Образ дымящегося зерла связывает образ черных глаз с семантикой смерти. В четвертом примере представлен резкий цветовой оксюморон "В черных пустотах твоих красных" уже даже без объяснения, что речь идет о глазах. Тем не менее, парадоксальность сочетания вполне объясняется изображаемой сценой: в черных глазах героя виден отблеск огня, и этот отблеск интерпретируется Цветаевой как отражение, знак страсти ее лирического субъекта ("Мой это бьет - красный лоскут!"). Поэтому образ черной пустоты, способный к отражению огня-страсти, близок по значению к образу белой бумаги из стихотворения "Я - страница твоему перу"; таким образом, черное синонимизируется с белым по признаку пустоты как готовности к заполнению (ср. "Чернозем - и белая бумага"); черное как максимально полное в цветасовской системе цвето-обозначения обближается с белым как максимально пустым.

Интересно, что все значения, связанные с образом черных глаз, представленные в цитированных примерах из разных стихов, сконцентрированы в одном стихотворении - "Глаза":

<u>Два зарева!</u> - нет, зеркала!	Страх и укор, ах и <u>аминь</u> ...
Нет, <u>два недуга!</u>	Взмах величавый...
<u>Два серафических жерла,</u>	Над каменностию простынь -
<u>Два черных круга</u>	<u>Два черных слани.</u>

<u>Обутенных</u> - из льда зеркал,	Так знайте же, что реки - вопль,
С плит тротуарных,	Что камни - помнят!
Через тысячeverотья зал	Что уж опять они, опять
<u>Дымят</u> - полярных	<u>В лучах огромных</u>

<u>Ужасные! Пламень и мрак!</u>	<u>Встант</u> - <u>два солнца, два жерла,</u>
<u>Два черных яны.</u>	- Нет, <u>два алмаза!</u> -
Бессонные мальчишки - так -	<u>Подземной бездны зеркала:</u>
В больницах: - Мама!	<u>Два смертных глаза,</u>

(С., 164-165)

Существенно, что появление пламени в черноте преобразует мрак в свет: "слава", "лучи", "два солнца", "два алмаза", "зеркала"; смертельное страдание приводит к преодолению смерти бессмертием.

На фоне всех стихотворений, в которых черные глаза предста-

влены как образ бездны и смерти, становятся хорошо понятны строки:

Я вижу тебя черноокой, — разлука!
 Высокой, — разлука! — Одинокой — разлука!
С улыбкой, сверкнувшей, как ножом, — разлука!
 Совсем на меня не похожей — разлука! (С., 145)

Употребление слова "черный" и его производных в контекстах, связанных с утратой и страданием, хоть и создает в ряде случаев неожиданные словосочетания, такие как "черноокая разлука", "в черных пустотах своих красных", но, тем не менее, вполне определенно опирается на традиционную символику черного как цвета скорби. Традиционно и мифологично также изображение черным пространства, уходящего вниз, углубления. Осказнональным в цветаевской поэтике является соединение этой символики с образом черных глаз.

С понятием черного пространства, мифологически соотносённого с "нижним" миром, со смертью как уничтожением, и пространства синего, соотносённого с "верхним" миром в его фольклорной трактовке ("лазурь"), с вознесением, связана антитеза черного и лазурного в поэзии М. Цветаевой. Характерно, что мифологическая антитеза черного и лазурного является у Цветаевой только точкой отсчета, с которой начинается преобразование традиционных отношений при моделировании собственного поэтического мира. Элементы антитезы выступают в синонимические отношения:

Пустоты отроческих глаз! Провали —
В лазурь! Как ни черны — лазурь!
 Игралища для битвы небывалой,
 Дарохранительницы бурь.

Зеркальные! Ни зыби в них, ни лона.
 Вселенная в них правит ход.
Лазурь! Лазурь! Пустынная до зноя, —
Библиотекарица лютост! (М., 179)

Словом "лазурь" здесь представлена тема отрочества — не столько как незаполненности душевным и духовным опытом, и в этом смысле "лазурное" у Цветаевой синонимизируется с "синим".

Образ синих глаз почти во всех контекстах связывается у Цветаевой с образом синего пространства — и при употреблении тради-

ционно-фольклорных эпитетов (синие глаза Царевича в поэмо-сказке "Царь-Девница"), и при обозначении реальных синих глаз собственных детей:

Чай, синие очи-то,
 Как по морю плыть!
 И видеть-то хочется,
 И жалко будить.
 (И., 365)

От необитаемых утрат -
 Иди - куда глаза глядят!
 Всех стран - глаза, со всей земли -
 Глаза, и синие твои
 Глаза, в которые гляжусь:
 В глаза, глядящие на Русь. (И., 294)

В первом примере из "Царь-Девница" традиционный фольклорный образ синих глаз мотивируется образами пространства и движения в сравнительном обороте "как по морю плыть". Во втором примере из "Стихов к сыну" конкретный образ синих глаз ребенка помещен в такой контекст, в котором значение разделяющего пространства выражено вполне отчетливо. Характерно, что в "Стихах к сыну" семантическое наполнение слова "глаза" двойко: в нем соединяются метонимическое значение ("всех стран - глаза") и прямое ("синие твои глаза"). Кроме того, и метонимическая, и прямая номинация представляет собой интерпретацию фразеологизма (сказочной формулы) "куда глаза глядят", при этом буквальный смысл слова "глаза" меняет значение фразеологизма на прямо противоположное ("неизвестно куда, куда-нибудь" из "именно туда").

Поскольку синее пространство в традиционной народной культуре - это пространство не только морское, но и небесное, "верхний", "божественный" мир, противопоставленный земному и подземному, оно, по мифологическим представлениям, является местом обитания души. Поэтому цветообозначения синего, в том числе и синих глаз, семантически соотносимы с понятием души. Е. Фарно показывает, что синие глаза Царевича в "Царь-Девница" - "соответствие его небесного духовного начала, той энергии, которая в случае ее освобождения от усмленной телесности позволит ему подняться на нетварные уровни бытия"⁵⁹.

Сближение "синего" и "души" через образ глаз (ср. пословицу "глаза - зеркало души") можно видеть в таком ироническом контексте из "Поэмы Лестницы":

⁵⁹ Фарно Ю. Мифологиям и теологиям Цветаевой... С.207-208.

Так подчас пуст он и сух он - Что - сравните - кажется духом -
 Хелский глаз, дивный, большой, Таз, лазань с синькой - душой.
 (И., 549)

Соотнесенность образа синих глаз с дальностью, беспредельным пространством и душой определяет в произведениях М. Цветаевой гиперболизация цветообозначения, которая проявляется как при употреблении адеквативных сравнительных оборотов, так и при замещающем цветообозначении синего, а также и зеленого словами "лазоревый", "лазурный", "лазурь":

<u>Синей василечков,</u>	<u>Смирят лазоревую ярость</u>
<u>Синей конопля</u>	Ресниц моих - единый взмах!
На всплывших пестках	Дыханием надут твой парус
Глаза расцвели.	И не нуждается в ветрах!
(И., 395)	(С., 165)

В первом примере гиперболизация определяется тем, что признак объекта сравнения ("глаза") превосходит соответствующий признак эталонного сравнения ("синей василечков..."); во втором примере перифраза "лазоревую ярость" построена на обозначении предельности признака в соответствии со способностью слова "лазоревый" обозначать предельную степень качества в языке фольклора⁴⁰.

Характерно, что при обозначении глаз как пространства лазоревый цвет, с одной стороны, в противопоставлении черному, связан с пустотой бесстрастия ("Пустоты отроческих глаз! Провалы - в лазурь! Как ни черны - лазурь!... Лазурь! Лазурь! Пустынная до знона - Книгохранилища пустот?"), а с другой стороны - в сближении с синим, связан с духовным началом в его максимальном проявлении: "пустынность", доходя до предела, превращается в "звон", предельная степень бесстрастия оборачивается возможностью выхода за пределы земного бытия. Если в данном стихотворении из цикла "Отрок" слово "черны" является собственно цветообозначением, а "провалы в лазурь" - иносказанием, то в "Царь-Девушке" соотношение обратное: "лазурные" - цветообозначение, а "две черных дыры" - иносказание. При этом духовная сущность Царевича-гусляра представлена в кон-

тежоте смертельной немощью, определяемой как вообще его образом в поэме, так и содержанием эпизода — "кручинной" Царевича перед первой встречей с Царь-Девичей:

Не слетались голуби
К окну, за крупной —
Встал Царевич сгорбленный,
Кручинный такой.

.....

"Не понять, чем бабам
Моя суть хороша!
Руки-ноги слабые,
Как есть — лепша!

.....

Кто б меня да турманом
Да в татарары!
Где глаза лазурные?
Две черных дыры.

Снеговое скатерти,
Мертвец — весь сказ!
Вся-то кровь до капельки
К губам собралась!"

(И., 349-350)

Связь "лазурного" как знака духовного начала с "черным" как знаком страдания имеет характер соперничества: то "черное", то "лазурное" оказываются способными выразить высшую степень духовности, однако "черное" — как смерть, "лазурное" — как вознесение души.

Интересно, что "голубые глаза" в отличие от "синих" и "лазоревых", "лазурных" в поэтической системе М.Цветаевой не связаны с образом пространства. В разных контекстах они противопоставлены черным либо признаком наполненности — незаполненности душевным опытом и страданием, либо признаком чистоты, ясности — способности "сглазить". Первая антитеза наиболее четко обнаруживается в поэме-сказке "Молодец", в колыбельной песенке, которую героиня поет сыну, родившемуся в браке с баринном, заменившим любимого:

Твои очи голубые,
Мои мысли спорные.
Твои очи голубые,
А могли бы — черные.

(И., 79)

Твои очи голубые,
В ночах, в тайнах вскормленный! —
Твои очи голубые,
Закрываю: черные.

(И., 82)

Вторую антитезу М.Цветаева преобразует в оксиморон — "Голубоглазый — Меся сглазил Снеговой певец" (И., 98. Об А.Блоке); в традиционном представлении "сглазить" могут черные глаза, а в стихотворении М.Цветаевой это магическое свойство (тоже парадокс-

оленное) приписывается голубым глазам, гиперболически обозначающим серые⁴¹ (ср. также: "Полночные стрелы пройду из коняи в коняи. Где рот-его-рана, Очей синеватый синянец?" - М., 101).

Зеленый цвет глаз всегда связан в произведениях М.Цветаевой прежде всего с образом лирического "я", а также с другими образами сильного и жизнелюбивого человека:

Застынет все, что пело и боролось,
Сияло и рвалось:

И зелень глаз моих, и нежный голос,
И золото волос.

(М., 63)

Позеленевшим, прозревшим глазом

Вижу, что счастье, а не напасть,
И не безумье, а высший разум:
С трона снес - на четвереньки пасть...

(М., 555)

- Как ветрено! - Привет жене,
И той - зеленоглазой - даме.

(М., 122)

Была бы бабоя престои -
Всегда б платили за постой
Все эти же - веселые -
Зеленые глаза.

(М., 135)

Из-под нахмуренных
бровей -

О, зелень юности моей!
Та - риз моих, та -
бус моих,
Та - глаз моих, та -
слез моих...

(С., 305)

Бузина моих глаз зеле-
ней! (М., 313)

Существенно, что в ряде случаев зеленый цвет глаз лирического субъекта М.Цветаевой мотивирован либо отражением растительной зелени ("Позеленевшим, прозревшим глазом" - в поэме "Лягушус"), либо переносно-символическим значением слова "зеленый", широко употребительным в русском языке ("О, зелень юности моей!").

Рассмотренная выше перифраза в строках "Смирят лазоревую ярость Ресниц моих - единый взмах!..." интересна еще и тем, что лазоревый цвет выступает в данном случае одновременно и как гипербола синего, и как гипербола зеленого. Значение синевы мотивируется здесь общей семантикой пространства, дальности, а также образом моря как традиционного символа пути (стихи написаны перед

⁴¹ Блок Г. Из очерка "Про розмездия" // Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. С. 101; Громов А.А. В студенческие годы // Александр Блок в воспоминаниях современников. С. 408.

отъездом за границу); значение зелени мотивировано постоянным обозначением цвета глаз лирического субъекта Цветаевой зелеными. Ср. также: "Дазурное око мое - з вышину!" (С., 193).

В поэзии М. Цветаевой всем цветообозначениям, связанным с образами и понятиями мира земного или небесного, т.е. человеческого или божественного, резко противостоит обозначение желтого как знака мира потустороннего, мифологического мира нечистой силы. Так, например, желтые глаза - признак оборотня в поэме-сказке "Царь-Девница":

Охорашивается, чистит кив. <u>Глаза желтые</u> - ягтарь шаровой!	Покорность с бабой родилась! Лени, тонкоствольная лоза!
Красе на ухо шелочет, прилинув: "За булабочкой к тебе я второй!"	Чтоб не увидеть <u>желтых риз</u> , Закройтесь, черные глаза!
(И., 383)	(И., 383)

В следующем контексте желтый цвет оказывается связанным и с обманом, и с мифологизированной лихорадкой ("вихрь заразный"):

Стрясается - в дом забредешь желтоглазой
 Цыганкой, - разлука! - молдаванкой, - разлука!
 Без стука, - разлука! - Как вихрь заразный
 К нам в жилы врывается - лихорадкой, - разлука!
 (С., 146)

Образ разлуки в этом стихотворении определен, во-первых, мифологизированным образом цыганки - чужой (из другого мира), крадущей и обманывающей, знающей то, что неизвестно обычным людям, т.е. связанной с миром потусторонним, во-вторых, мифологическим представлением о том, что вихрь - это воплощение нечистой силы, в-третьих, мифологической отнесенностью лихорадки и, наконец, фразеологическим сочетанием "желтая лихорадка". Характерно, что в других произведениях, где образ цыганки не является негативным, а связывается с понятием свободы, цыганка названа "черноглазой" и "синевой". Последняя строка стихотворения "Ты нынче зовешься Мариной, - разлука!" связывает образ этой мифологизированной цыганки с образом лирического субъекта М. Цветаевой, что соотносится с одним из ее ранних стихотворений о желтоглазом предке:

Какой-нибудь предок мой был – скрипач

Наездник и вор при этом.

Не потому ли мой нрав бродяч

И волосы пахнут ветром?

Не он ли, смуглый, крадет с арбы

Рукой моей – абрикосы,

Винючник страстной моей судьбы,

Курчавый и горбоносый?

Дивясь на пахаря за сохой

Вертел между губ – шпозник.

Плохой товарищ он был, – лихой

И ласковый был любовник!

Любитель трубки, луны и бус,

И всех молодых соседок...

Еще мне думается что – трус

Был мой желтоглазый предок.

Что, душу черту продал за грош,

Он в полночь не шел кладбищем.

Еще мне думается, что нож

Носил он за голенищем,

Что не однажды из-за угла

Он прыгал, – как кошка гибкий...

И почему-то я поняла,

Что он – и е играл на скрипке!

И было все ему ниномеч,

Как снег прошлогодний – летом!

Таким мой предок был скрипачом.

Я стала – таким поэтом.

(И., 63-70)

Контекст целого стихотворения показывает, что образ воображаемого предка, несомненно, мифологизирован. Во-первых, в традиционной народной культуре, восходящей к язычеству, уже сам мир умерших, мир предков – это потусторонний мир. Во-вторых, "желтоглазый предок" в этом стихотворении наделен всеми атрибутами перевернутого поведения: он вор, соблазнитель, разбойник, лодырь, трус, обманщик ("плохой товарищ") и, наконец, скрипач, не играющий на скрипке ("не" у Цветаевой выделено курсивом). Кроме того, в мифологическом представлении музыкант вообще связан с нечистой силой. В стихотворении М. Цветаевой подчеркивается, что "желтоглазый предок" – музыкант не по форме, не по внешним обстоятельствам, а по существу, как она – поэт по своей сути независимо от наличия или отсутствия стихов. Стихотворение это относится к тому периоду, когда героиня молодой Цветаевой "надевает различные личины и примеряет разные костюмы"⁴², в поисках наиболее сильной и эмоциональ-

⁴² Орлов В. Марина Цветаева: Судьба, Характер, Поэзия // Цветаева М. Избранные произведения. М.: Л., 1965. С. 29.

ной формы для выражения страстности, независимости, противостояния любому стереотипу.

Почти в то же время (в тот же период творчества) слово "желтоглазый" превращается у Цветаевой в элемент бранного выражения, как это обычно и происходит с номинацией мифологических персонажей:

Укатила в половодье

Желтоглазое отродье!

На три ночи.

Ум сорочий! (С., 84)

Карий цвет глаз встречается в цикле "Отрок", в поэме-сказке "Царь-Девушка" и в трагедии "Федра". В "Царь-Девушке" это глаз коня:

И еще-то мы прибавим к сему,

Сцеловала - ровно брат-ей-жених -

Как все слезки до единой ему

С карих ласковых очей дорожек

(И., 358)

В стихотворении из цикла "Отрок" карими названы глаза сына Агари:

Простоволосая Агарь - сиху,

Пески и зори в них, и плац

В широкооую печаль - гляжу.

вождя...

Как ты в огонь глядишь - я на

В печное зарево раскрыв глаза -

тебя.

Пустини карие - твои глаза -

Пески не кончатся... Сынок,

Забывши: "Верую", купель, потир, -

ударь!

Справа-налево в них читаю - мир!

Простой поденщицей была Агарь.

Орлы и гады в них, и лунный год, - Босая, темная бреду, в тряпье..

Весь грустноглазый твой, чужой

-И уж не помню я, что там -

народ.

в котле!...

(И., 180)

И в первом, и во втором контекстах образы карих глаз, подобно образам черных, связаны со страданием ("слезки", "широкооую печаль", "грустноглазый"). В двух предыдущих стихотворениях цикла "Отрок" глаза героя названы черными ("Как ни черны - лазурь", "В черных пустотах твоих красных"). И в стихотворении "Простоволосая Агарь..." слово "пустини" из сочетания "пустини карие" представляет собой развитие темы "пустот". В трагедии "Федра" глаза Федры

названы не только карими, но и агазовыми, что явно сближает их с черными, а страдание представлено смертельным:

Плода зеленей	Чуть держится плод,
Царица висит,	Чуть держится сук.
И птицы над ней	Ох, вор-жемохул!
Кружат. Не шуму	Скупец-сухожил!
К открытым глазам!	Кто с красных вспорхнул,
Шу, коршуны, шу!	Кто в <u>карих</u> пропал.
Глаз в лицу не дам	(С., 467)

Агазовых.

(С., 466)

Клянусь ее телом,	Предстанет, представлю.
Что черное - белым,	Чтоб впредь на деревях
Клянусь ее дерном,	Глаз <u>карих</u> ...
Что белое - черным,	
Язь - ложью, ложь - явью	Уст красных не вешал! (С., 468-469)

В системе цветообозначений глаз Мариной Цветаевой карие глаза Изамаила, родившегося от египтянки Агари и еврея Авраама, и карие глаза критянки Федры могут восприниматься как соединяющие в себе семантику черных и желтых глаз. Черных - отражающих не только страдание, но и коварство (изгнание Агари Авраамом, преступление Федры - ср. в образе Мачехи из "Царь-Девы", родственном образу Федры: Не глаза под бровью: Черные дела... - И., 412); желтых - соотносимых с ложью, изменой, преступлением, болезненной стихией, связью с потусторонним миром. В стихотворении "Простоволосая Агарь..." желтый цвет в его прямом и символическом значении представлен образами "песков" и "гадов"; ложь и измена - поступком Авраама, охваченность стихией - образом сына как невольного виновника страдания Агари; связь с потусторонним миром словами: "Забывши: "Верун", купель, потир...", "Орлы и гады в них, и лунный год...", "Справа налево в них читаю: "мир" ("Рим" - ?). Последняя из процитированных строк семантически двуплановая, а следовательно, и метафорична: справа налево читаются арабские и еврейские тексты, но в традиционной европейской культуре, совместившей элементы язычества и христианства, обратный порядок произнесения, счета, письма характеризует потусторонний мир нечистой си-

лы. Характерно, что в строке "Пустыни карие - твои глаза" карий цвет представлен гиперболой желтого цвета песка: "карие" здесь - "сверхжелтое". Связь Федры с потусторонним миром состоит в том, что и ее преступление, и ее доль (ихвета на Ипполита) невольны: они винуены ей кормилицей-сводней, которая сама является невольным орудием рока (Тезей, называя ее "медной", интерпретирует ее действия как "Не старухины козни, а старый стук Рока..." - С., 482).

Стихотворение "Простоводосая Агарь..." указывает на связь карих глаз не только с черным и желтым цветом в их конкретно-чувственных и символических значениях, но и на присутствие в карем цвете красного с его символикой огня, страсти: "В печное зарево раскрыв глаза...", "... и зори в них, и пламя вокдя..." (в других стихотворениях пламя вокдя названо рдяным, пурпурным). В предидущем стихотворении пикла "Строк" уже четко обозначена связь черного цвета с красным: "В черных пустотах твоих красных...". В трагедии "Федра" описываемые события начинаются с болезненного жара героини.

Серыми глаза в исследованных произведениях Цветаевой не названы ни разу. В очерке "Пленный дух" имеется косвенное объяснение этого факта - в реплике девочки Бишетки, спрашивающей по телефону у Андрея Белого, какие у него глаза: "Значит, серые? Правда, серые? Нет, вовсе не как у всех людей, а как ни у кого в Москве и на всем свете!..."⁴³. Но, вероятно, отсутствие знакового статуса у серых глаз в поэзии Цветаевой связано не только с распространенностью сероглазых людей в России и других европейских странах, но и наличием отрицательных коннотаций слова "серый" в системе цветообозначений (ср. "серый человек" - неулыный, необразованный; у М. Цветаевой: "...В мире, где наичернейший - сер!" - И., 233).

Итак, наблюдения над цветазским цветообозначением только в одном аспекте - в обозначении цвета глаз - показывает пересечение прямых и символических значений слов, тесно связанных с цветовой символикой - как традиционной, так и переосмысленной М. Цветаевой в соответствии с ее поэтическим миром.

Очевидно, утверждение Цветаевой о том, что она пишет исключительно по слуху, следует понимать не буквально в смысле отсут-

⁴³ Цветаева М. Сочинения. Т. II. М., 1980. С. 258.

ствия изобразительности в ее творчестве. "По слуху" - значит по интуиции, основанной на знании системы языка во всем многообразии ее проявления - не только на фонетическом, но и на лексико-семантическом уровне. Отсутствие изобразительности у Цветаевой можно понимать только как действительное отсутствие чисто эстетического отношения к цвету.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ

Источники цитированных текстов

- И. - Цветаева М. Избранные произведения. М.; Л., 1965.
С. - Цветаева М. Соч. В 2 т. Т. I. М., 1980.

I, II, III, IV - Цветаева М. Стихотворения и поэмы: В 5 т. Нью-Йорк, 1981-1983. Римская цифра указывает том этого издания, арабские цифры - страницы.

Лексикографические источники

- Даль - Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I-4. М., 1978-1980.
МАС - Словарь русского языка. Т. I-4. М., 1981-1984.
Ожегов - Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1969.
СРГК - Картотека "Словаря русских говоров Карелии и сопредельных областей". ИГУ, кафедра русского языка.
Толль - Настольный словарь для справок по всем отраслям знания. (Справочный энциклопедический лексикон). Т. III. СПб., 1863-1864.
ФЭС - Физический энциклопедический словарь. М., 1984.

БИБЛИОГРАФИЯ ОСНОВНЫХ РАБОТ ПО ЛИНГВИСТИЧЕСКОМУ ИЗУЧЕНИЮ ПОЭЗИИ

1. БАХТИН М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
2. БОРИСОВА М.Б. Современные методы изучения художественной речи // Вопросы стилистики. Саратов, 1982.
3. ВИНОГРАДОВ В.В. 1) Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1968; 2) О теории художественной речи. М., 1971.

4. ВИНОКУР Г.О. О понятии поэтического языка // Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959.
5. ГРИГОРЬЕВ В.П. Поэтика слова. М., 1979.
6. ГРИГОРЬЕВ В.П. К спорам о слове в художественной речи // Слово в русской советской поэзии. М., 1969.
7. КОЖИН А.Н. Язык художественной литературы как эстетически стимулируемая форма существования литературного языка // Слово в русской советской поэзии. М., 1969.
8. КУРИЛОВИЧ Е. Поэтический язык с лингвистической точки зрения // Курилович Е. Очерки по лингвистике. М., 1962.
9. ЛАРИН Б.А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974.
10. ЛОТМАН Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.
11. МЕДВЕДЕВА С.Ю. К истории изучения поэтического языка // Структура и функционирование поэтического текста: Очерки лингвистической поэтики. М., 1985.
12. МУКАРЖОВСКИЙ Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок. М., 1967.
13. ПАНОВ М.В. Стилистика // Русский язык и советское общество: Проспект. Алма-Ата, 1962.
14. ПЕШКОВСКИЙ А.М. Стихи и проза с лингвистической точки зрения // Пешковский А.М. Избранные работы по русскому языку. М.; Л., 1955.
15. ПОТВЕНЯ А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976.
16. СТЕПАНОВ Г.В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1980. Т. 39. № 3.
17. ТОМАШЕВСКИЙ Б. Стих и язык: Филологические очерки. М.; Л., 1959.
18. ТУНЯНОВ Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Л., 1924 (М., 1965).
19. Учебный материал по анализу поэтических текстов. Таллин, 1982.
20. ФЕДОРОВ А.В. Некоторые пограничные вопросы языкознания и литературоведения // Вопросы стилистики. Вып. 12. Саратов, 1977.
21. ФЕДОРОВ А.В. Очерки общей и сопоставительной стилистики. М., 1971.
22. ШМЕЛЕВ Д.Н. 1) Слово и образ. М., 1964; 2) Проблемы семантического анализа лексики. М., 1978.
23. ШКЛОВСКИЙ В.Б. Искусство как прием // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Вып. 3. Лг., 1919.
24. Янковые процессы современной художественной литературы: Поэзия. М., 1977.
25. ЯКОБСОН Р.О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семантика. М., 1968.
26. ЯКОБСОН Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: "За" и "против". М., 1975.

БИБЛИОГРАФИЯ ОСНОВНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ О ЯЗЫКЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М.ЦВЕТАЕВОЙ

1. АРОНОВА Л.М. Анализ стихотворения М.Цветаевой "Рас-стояние: версты, мили..." // Язык и композиция художественных текстов. М., 1983.
2. БОГОСЛАВСКАЯ Л.М. Работа Цветаевой с ономастическим материалом // Русская ономастика. Одесса, 1984.
3. БУДАГОВ Р.А. Как рассказала М.Цветаева о Наталье Николаевне Гончаровой // Будагов Р.А. Писатели о языке и язык писателей. М., 1984.
4. ВАЛГИНА Н.С. Стилистическая роль знаков препинания в поэзии М.Цветаевой // Русская речь. 1978. № 6.
5. ВАНЕЧКОВА Г. Символ "рыбина" в поэзии Марины Цветаевой и его перевод // Beskoulovenaka tuisitika. 1982. № 5.
6. ВАРИНА С.Н. Особенности образования окказионализмов в поэтическом творчестве М.Цветаевой (На материале цикла стихотворений "Деревья") // Юбилейн сборник 20 години Великотърновски ун-т. Кн. I: Езикознание. Велико Търново, 1988.
7. ГАСПАРОВ М.Л. "Поэма воздуха" Марины Цветаевой: Опыт интерпретации // Типология культуры: Взаимное воздействие культур. Тарту, 1982. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та; Вып. 576: Труды по знаковым системам; [Сб.] XV).
8. ГОРБАНЕВСКИЙ М.В. "Мне имя - Марина": Заметки об именах собственных в поэзии М.Цветаевой // Русская речь. 1985. № 4.
9. ДЕДОХИНА Л.Н. "Стихи к Блоку" Марины Цветаевой // Acta Academiae Paedagogical. Az Esri No MINH Tanarkerkzo Poliskola Fu zotej 778. Eger. 1982.
10. ДЕДОХИНА Л.Н. Опыт анализа стихотворного текста (На материале стихотворения М.Цветаевой "Тоска по родине. Давно...") // Науч. тр. Свердл. пед. ин-та. Нижнетагил. пед. ин-та. 1974. Сб. 197.
11. ДЖИЛКИБАЕВ Б.М. О функциональной значимости в контексте М.Цветаевой // Филологический сборник. Вып. X. Алма-Ата, 1971.
12. ДРОГАЛИНА Ж., НАЛИМОВ В. Семантика ритма // Наука и техника (Ригс). 1978. № 9 (218).
13. ДРОГАЛИНА Ж., НАЛИМОВ В.В. Семантика ритма: Ритм как непосредственное вхождение в континуальный поток образов // Бессознательное: Природа, функции, методы исследования. Тбилиси, 1978.
14. ЗУБОВА Л.В. Приемы стилистической трансформации фразеологических единиц в стихотворениях М.Цветаевой // Проблемы русской фразеологии. Тула, 1978.
15. ЗУБОВА Л.В. Семантика художественного образа и звука в стихотворении М.Цветаевой из цикла "Стихи к Блоку" // Вестн. Ленингр. ун-та. 1980. № 2.

16. ЗУБОВА Л.В. О семантической функции грамматических архивизмов в поэзии М.Цветаевой // Вопросы стилистики. Саратов, 1982.
17. ЗУБОВА Л.В. Модель народно-поэтических аппозитивных сочетаний в произведениях М.Цветаевой // Язык жанров русского фольклора. Петрозаводск, 1983.
18. ЗУБОВА Л.В. Традиции стиля "Плетения словес" у Марины Цветаевой ("Стихи к Блоку", 1916-1921 гг., "Ахматовой", 1916 г.) // Вестн. Ленингр. ун-та. 1985. № 9.
19. ЗУБОВА Л.В. Авторский этимологический анализ как отражение деривации в истории языка // Малгузовская научная конференция "Деривация и история языка": Тезисы докладов. Пермь, 1985.
20. ИВАНОВ В.В. О переводах Марины Цветаевой // Мастерство перевода. М., 1968.
21. КОЗИНА Н.А. Антонимия в очерке М.Цветаевой "Мой Пушкин" // Проблемы семантики: Сб. науч. тр. Латв. ун-та им. П.Стучки. Рига, 1982.
22. КОЗИНА Н.А. Стиль очерка М.Цветаевой "Мой Пушкин" (синтаксический уровень) // Вопросы стилистики. Саратов, 1985.
23. КОКМЕЛАЗЕ Р.Н. О некоторых фразеологических неологизмах в поэзии Марины Цветаевой // Русский язык в грузинской школе. 1973. № 3.
24. КУРЛАНД Р., МАТУС Л. Символическое значение слова в поэзии: на материале слов "черный" и "белый" у М.Цветаевой и слова "зима" у А.Тарковского // Современные проблемы русской филологии. Саратов, 1985.
25. ЛОТМАН Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.
26. ЛОТМАН Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 285-247.
27. МЕДВЕДЕВА К.А. Стихи о Сивилле, Орфее и Эвридике как звено концепции поэта в лирике М.Цветаевой начала 20-х годов // Некоторые проблемы русской и зарубежной литературы. Владивосток, 1974.
28. МИРСКАЯ В.А. Текстовые связи в эссе М.Цветаевой "Наталья Гончарова" // Формирование семантики и структуры художественного текста. Куйбышев, 1984.
29. ПУХНАЧЕВ Ю. Пространство Цветаевой // Пухначев Ю. Число и мысль. М., 1981.
30. РЕВЗИН И.И. Грамматическая правильность, поэтическая речь и проблема управления // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та; Вып. 284. 1971. Тр. по знаковым системам; Сб. [У] С. 226, 228-231.
31. РЕВЗИНА О.Г. Из наблюдений над семантической структурой "Поэмы конца" М.Цветаевой // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та; Вып. 422. 1977. Тр. по знаковым системам; Сб. [IX].
32. РЕВЗИНА О.Г. Некоторые особенности синтаксиса поэтического языка М.Цветаевой // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та; Вып. 481. 1979. Лингвистическая семантика и семиотика; № 2.
33. РЕВЗИНА О.Г. Синтаксис поэтического языка в соотношении с разговорной речью // Исследования в области грамматики и типологии языков. М., 1980.

34. РЕВЗИНА О.Г. Границы поэтического контекста в связи с составлением конкордансов // Проблемы реализации системы синтаксиса. Пермь, 1981.
35. РЕВЗИНА О.Г. Структура поэтического текста как доминирующий фактор в раскрытии его семантики // Marina Cvetaeva, Studien und Materialien, Wiener Slawistischer Almanach, Bd 3, Wien, 1981.
36. РЕВЗИНА О.Г. Знаки препинания в поэтическом языке: двоеточие в поэзии М.Цветаевой // Marina Cvetaeva, Studien und Materialien Wiener Slawistischer Almanach, Bd 3, Wien, 1981.
37. РЕВЗИНА О.Г. Тема деревьев в поэзии М.Цветаевой // Типология культуры: Взаимное воздействие культур. Тарту, 1982 (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та; Вып. 576).
38. РЕВЗИНА О.Г. Из лингвистической поэтики (деепричастия в поэтическом языке М.Цветаевой) // Проблемы структурной лингвистики. 1981. М., 1988.
39. СЕДЫХ Г.И. Звук и смысл: О функциях фонем в поэтическом тексте (на примере анализа стихотворения М.Цветаевой "Психей" // Филологические науки. 1978. № 1.
40. СИМЧЕНКО О.К. К изучению поэтики Ахматовой и Цветаевой: Словесное поведение лирического героя // Современные проблемы русской филологии. Саратов, 1985.
41. СОКОЛОВА Н.К., ФИЛИМОНОВА Л.Ф. К вопросу о традиционном словопотреблении в поэтической речи М.Цветаевой (На опыта сопоставительного анализа) // Материалы по русско-славянскому языковедению. Воронеж, 1978.
42. ФАРИНО Е. К вопросу о соотношении ритма и семантики в поэтических текстах (Пушкин - Ерушенико - Цветаева) // Studia Rossica Romaniaensia. 1971. № 2.
43. ФАРИНО Е. Некоторые вопросы теории поэтического языка // Semiotyka i struktura textu. Warszawa, 1983.
44. ФАРИНО Е. "Бессонница" Марины Цветаевой: Опыт анализа цикла // Zbornik za slawistiku. T.15. Novi sad, 1978.
45. ФАРИНО Е. Из заметок по поэтике Цветаевой // Marina Cvetaeva, Studien und Materialien Wiener Slawistischer Almanach, Bd 3, Wien, 1981.
46. ФАРИНО Е. Мифологизм и теологизм Цветаевой ("Магдалина" - "Царь-Девница" - "Переулочки"). Wien, 1985.
47. ШМЕЗЛЕВСКИЙ А. Два перевода "Стери" // Вестн. отд. общ. наук АН СССР. Сер. лит. и яз. 1978. № 4.
48. ЧЕРКАСОВА Л.П. Наблюдения над экспрессивной функцией морфем в поэтическом языке (На материале поэзии М.Цветаевой) // Развитие современного русского языка. 1972. М., 1975.
49. ЧЕРКАСОВА Л.П. "Яркость изнутри": О внутренней форме слова в прозе М.Цветаевой // Русская речь. 1982. № 5.
50. ЧУРИЛОВА Н. Из наблюдений над синтаксисом М.И.Цветаевой // Исследование языка художественных произведений. Куйбышев, 1975.

51. ШАЯХМЕТОВА Н.К. Семантические неологизмы в контексте М.И.Цветаевой. Автореф. канд. дис. Алма-Ата, 1979.
52. ШАЯХМЕТОВА Н.К. О творческом контексте М.Цветаевой // Вопросы русской филологии. Алма-Ата, 1978.
58. ШАЯХМЕТОВА Н.К. Основной принцип образования семантических неологизмов в контексте М.Цветаевой // Вопросы русской филологии. Алма-Ата, 1979.

XXV Герценский р. издатель. В.И. Ленин

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.	3
Градационный ряд синонимов как словесная модель катарсиса в поэзии М.Цветаевой	5
Поэтическая этимология и паронимическая аттракция в поэзии М.Цветаевой	12
Языковой сдвиг в позиции поэтического переноса (на материале произведений М.Цветаевой).	26
Элементы художественного билингвизма в поэзии М.Цветаевой	47
Слово "верста" в истории языка и в поэзии М.Цветаевой. . .	55
Цвет глаз в поэзии М.Цветаевой	68
Список сокращений и условных обозначений	81
Библиография основных работ по лингвистическому изучению поэзии.	-
Библиография основных исследований о языке произведений М.Цветаевой.	88

Людмила Владимировна Зубова
ПОТЕНЦИАЛЬНЫЕ СВОЙСТВА ЯЗЫКА
В ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ М.ЦВЕТАЕВОЙ
(семантический аспект)
Учебное пособие

Редактор И. А. Сеина
Мл. редактор С. В. Шилова
Техн. редактор Л. Н. Иванова

Свод. тем. план 1987, № 1696

Подписано в печать с оригинала-макета 25.06.87. М-19907 .
Ф-т бум. 60х90/16. Бум. тип. № 3. Печать офсетная. Усл. печ. л. 5,5.
Усл. кр.-отт. 5,5. Уч.-изд. л. 5. Тираж 500 экз. Заказ № 318 .
Цена 15 коп.

Редакционно-издательский отдел Ленинградского университета.
199034. Ленинград, Университетская наб., 7/9.

Печатно-множительная лаборатория Ленинградского университета.
199034. Ленинград, наб. Макарова, 6.