



ИЗДАТЕЛЬСТВО

ГЕЛИКОН ПЛЮС

www.heliconplus.ru

Людмила Зубова

Поэтический язык
Марины Цветаевой

Санкт-Петербург
«Геликон Плюс»
2017

УДК 821.112.5
ББК 84.4
3 91

Зубова Л. В.
3 91 Поэтический язык Марины Цветаевой. — Санкт-Петербург, «Геликон Плюс», 2017. — 544 с.

ISBN 978-5-9909707-1-7

В книге рассматриваются такие свойства поэтики Марины Цветаевой, как связь между звучанием и значением слова, этимологические сближения, авторское словообразование, синкретизм и компрессия слова, обозначения цвета, особенности лексики и фразеологии в контекстах. Книга адресована лингвистам, литературоведам, учителям русского языка и литературы, их ученикам, а также всем, кто заинтересован во внимательном прочтении поэтических текстов.

УДК 821.112.5
ББК 84.4

Издание осуществлено при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках реализации Федеральной целевой программы «Культура России (2012–2018 годы).»

ISBN 978-5-9909707-1-7

© Зубова Л. В., текст, 2017
© «Геликон Плюс», оформление, 2017

Предисловие

Книга представляет собой исправленное и дополненное объединение двух монографий автора: «Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект» (Зубова 1989-а) и «Язык поэзии Марины Цветаевой (Фонетика. Словообразование. Фразеология)» (Зубова 1999) с включением материалов из статей, написанных позже указанных книг.

Предлагаемое читателю исследование поэзии Марины Цветаевой имеет и лингвистическую, и литературоведческую направленность. Лингвистическая направленность состоит в том, чтобы выявить и описать потенциальные возможности языковых единиц, реализованные в особых условиях поэтического текста¹; литературоведческая — показать, каким образом реализация потенциальных свойств языка позволяет поэту выразить свое мировосприятие.

Потенциальные возможности языка здесь понимаются и как свойства прошлых языковых состояний, и как тенденции развития.

Поскольку языковые преобразования, осуществляемые на разных уровнях языка (фонетическом, словообразова-

¹ Особые условия поэтического текста определяются его структурно-семантическими отличиями от текстов обиходного языка: ориентацией не только на коммуникативную, но и на эстетическую функцию языка, особой эмоцией формы, смысловой многоплановостью поэтического слова, тенденцией к преодолению автоматизма в порождении и восприятии языковых знаков, ориентацией на нелинейное восприятие поэтического текста, тенденцией к преобразованию формального в содержательное, тенденцией к деформации языковых знаков в связи с особой позицией языка поэзии по отношению к норме литературного языка. Все перечисленные отличительные признаки отмечены, по-разному сформулированы и обоснованы в трудах многих лингвистов, литературоведов, психологов, самих писателей (М. М. Бахтина, А. Белого, В. В. Виноградова, Г. О. Винокура, Л. С. Выготского, Ю. М. Лотмана, Б. А. Ларина, Е. Г. Эткинда, Р. О. Якобсона и др.).

тельно, лексическом, морфологическом, синтаксическом), обычно связаны друг с другом и взаимообусловлены, в каждой из глав затрагиваются и обсуждаются проблемы всех языковых уровней, а тематическая специфика глав и разделов определяет доминантное внимание к одному из уровней в каждом конкретном случае.

В книге предлагается взгляд на язык поэзии как на отражение истории языка — взгляд, о необходимости которого писал еще А. А. Потебня: «История литературы должна все более и более сближаться с историей языка, без которой она так же ненаучна, как физиология без химии» (Потебня 1999: 195).

В истории языка конкуренция возможных языковых форм, определяемая внутренними противоречиями языковой системы, вызывает изменения. Поиск, выбор, а иногда и создание наиболее точного и выразительного слова поэтом аналогичны такой конкуренции. В этом смысле известная гипотеза А. А. Потебни о сходстве происхождения слова с созданием поэтического произведения (Потебня 1999: 156, 178) подтверждается лингво-литературоведческим анализом текстов.

Марина Цветаева, в творчестве которой отчетливо проявляется способ познания мира через языковые связи, модели и отношения, чей философско-мировоззренческий максимализм находит адекватное выражение в максимализме языковом, по существу, высказала ту же мысль, что и А. А. Потебня: «Слово-творчество, как всякое, только хождение по следу слуха народного и природного. Хождение по слуху» (V: 362 — «Искусство при свете совести»). И действительно, анализ поэтических произведений Цветаевой показывает, что она — не только интуитивный лингвист¹, но и интуитивный историк языка. Именно поэтому поэзия Цветаевой дает богатейший материал для изучения потенциальных свойств русского языка. Философская позиция Цветаевой, поэта «с

¹ О своих черновиках Марина Цветаева говорила: «Много вариантов: из них выбираю — на слух. Я не лингвист, мне некогда было изучать, полагаюсь на врожденное чувство языка» (см.: Городецкая 1931).

этой безмерностью в мире мер», отразилась в определенных доминирующих чертах ее поэтики.

Поэтику Цветаевой можно характеризовать как поэтику предельности (предел предстает решающим испытанием и условием перехода в иное состояние), как поэтику изменчивости и превращений (изменения приближают к пределу), поэтику контраста (противоречие является причиной изменений). Соответственно, особо важными поэтическими приемами в ее поэзии представляются гипербола, градация, антитеза и оксюморон. Многие языковые сдвиги в поэзии и прозе Цветаевой осуществляются на основе этих приемов.

В задачу автора этой книги не входили следующие аспекты исследования: связь творчества Цветаевой с ее биографией, вопрос о сознательном или интуитивном элементе творческого процесса, проблема эволюции поэтического языка Цветаевой, сравнение поэтики Цветаевой с поэтикой ее предшественников и современников, поиски интертекстов, описание поэтики Цветаевой в терминах риторики, текстология рукописей Цветаевой и опубликованных вариантов.

В ряде случаев эти аспекты все же учитывались, но преимущественное внимание было сосредоточено на проявлении динамических свойств языка внутри контекста.

Марина Цветаева — поэт, отразивший в своих произведениях самые различные пласты мировой культуры: стихию русского фольклора, традиции романтической поэзии — русской, немецкой, французской, традиции классицизма, античной поэзии, стилистику высокого слога и стихию просторечия. Традиционность стилистики, поэтической образности и символики естественным образом продолжается у Цветаевой в смелом, нередко рискованном эксперименте, никогда, однако, не бывшем для нее самоцелью¹. Глубокое постижение

¹ В очерке «Герой труда» Цветаева возмущалась строками В. Брюсова *И ты с беспечального детства / Ищи сочетания слов*: «Слов вместо смыслов, рифм вместо чувств... Точно слова из слов, рифмы из рифм, стихи из стихов рождаются!» (IV: 15).

культурных универсалий приводит к их преобразованию, переосмыслению, подчиненному философской концепции автора. Творчество Цветаевой, не принадлежавшей никакому литературному направлению, включает в себя признаки поэтического языка, характерные для символистов, акмеистов, имажинистов, футуристов, а также черты, присущие более поздним литературным направлениям и стилям (см.: Клинг 2001).

Основная концепция творчества Цветаевой, которой придерживается автор книги, может быть кратко сформулирована следующим образом: Цветаева — поэт-философ и поэт-лингвист. Она постоянно стремится к познанию и к именованию сущности, исследует пределы бытия, проявляемые состоянием духовного кризиса, и пределы возможностей это обозначить.

Настоящее издание отличается от книг (Зубова 1989-а и Зубова 1999) включением более поздних работ автора, содержательной и стилистической редактурой, указанием на новые исследования творчества Цветаевой¹, измененными адресными ссылками на контексты Цветаевой. За последние 28 лет после публикации книги «Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект» появилось много новых изданий произведений Цветаевой, дающих возможность выбрать наиболее авторитетные.

Основным источником опубликованных текстов было принято наиболее полное издание текстов Цветаевой, включающее стихи, поэмы, прозу и письма:

Цветаева М. Сочинения: В 7 т. Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. М.: Эллис-Лак, 1994—

1995. Цитаты из произведений Цветаевой сопровождаются указанием на номер тома.

Но, поскольку в изданиях есть разночтения, возникала необходимость обратиться и к другим источникам, в частности к сборникам:

Цветаева М. Стихотворения и поэмы. Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания Е. Б. Коркиной. Л.: Сов. пис., 1990 (Библиотека поэта. Большая серия);

Цветаева М. И. Поэмы. 1920—1927. Вступительная статья, составление, подготовка текста и комментарии Е. Б. Коркиной. СПб.: Абрис, 1994.

Издания, подготовленные Е. Б. Коркиной, тщательно сверены ею со всеми доступными архивными источниками, во многих текстах исправлены опечатки предыдущих публикаций, восстановлены авторские знаки пунктуации. Эта правка далеко не всегда учитывается другими публикаторами в более поздних изданиях.

¹ В последние три десятилетия защищены сотни литературоведческих и лингвистических диссертаций, опубликованы тысячи статей. Отрастить в книге все эти исследования, хотя бы упоминанием, невозможно, поэтому ссылки на новые работы единичны, а обзоры цветаведческой библиографии, содержащиеся в первых двух книгах автора, из настоящего издания исключены как далеко не полные.

I. ФОНЕТИКА

1. Фонетика поэтического текста в лингвистике

Вопросы звуковой организации художественного произведения постоянно привлекают внимание читателей, писателей, критиков, ученых. В литературоведении и лингвистике отмечаются разнообразные условия благозвучия, функции его намеренного нарушения, виды и функции звуковых повторов: звукоподражания, аллитерации, ассонанса, рифм, анаграмм, паронимической аттракции. Активно развиваются такие направления в изучении художественного текста, как фоносемантика, представленная работами В. В. Левицкого, А. П. Журавлева, С. В. Воронина и др.; изучение анаграмматических структур (В. С. Бавевский и А. Д. Кошелев, Р. Д. Тименчик, А. В. Пузырев, В. Н. Топоров, Е. Фарыно; исследование паронимической аттракции (В. П. Григорьев, Н. А. Кожевникова, О. И. Северская и др.).

Многие поэты отмечали текстопорождающую роль звучания слова, словосочетания, строки (см., напр.: Бальмонт 1915; Белый 1922-а, Белый 1922-б; Блок 1962; Маяковский 1959; Шаламов 1976). Психологическое соответствие звукового образа слова его значению, аллитерационные связи слов, рифменные созвучия нередко либо выступают как начальный импульс к созданию текста, либо ведут мысль поэта в поисках точного слова¹. Возможность по-

¹ Возражение Л. И. Тимофеева, основанное на том, что черновики поэтов, в частности А. С. Пушкина, показывают семантически мотивированное предпочтение несозвучного слова созвучному (Тимофеев 1987: 101—137), не убеждает. Предшествование отвергнутого слова предпочтенному говорит в данном случае о первичности зву-

нять, почему это так и почему звучание поэтической речи вызывает эмоциональное переживание вплоть до гипнотизирующего (состояние вдохновения у поэта не случайно сравнивают с разными видами измененного сознания — опьянением, сумасшествием, медитацией), лежит в сфере, хронологически более отдаленной, чем доступная наблюдению история языка. Эмоциональное восприятие звучания влечет за собой «проникновение через строение формы в слои самого глубокого чувственного мышления» (Эйзенштейн 2002: 101). Чувственный способ познания был свойствен эпохе психологического первобытно-религиозного единения человека с природой, которое отразилось в поэтике ритуальной речи, противопоставленной впоследствии обыденной речи своей формой (см.: Блок 1962; Зеленин 1930; Топоров 1987; Топоров 1992). Поэтика заговоров и заклинаний оказала влияние на поэтику более поздних сакральных текстов, манифестирующих отключение человека от обыденной реальности для единения с высшей силой.

Поэзия, постоянно обращенная к проблемам бренного и вечного, частного и общего, также основана на единстве

ковых ассоциаций. Нельзя не учитывать, что выбор семантически мотивированного слова осуществляется все же в рамках, очерченных структурными требованиями стихотворной формы — ритма, рифмы. Кроме того, созвучность слова другим словам определяется не только самым ближайшим контекстом и не является единственно существенной для произведения фонетической характеристикой слова. Необходимо также иметь в виду, что все конкурирующие варианты допускают выбор только в пределах семантической мотивированности, даже у футуристов. Другое дело, что мотивация может оказаться не понятой читателем. Ср. также о Цветаевой: «Ясно [? — Л. З.], что стихотворение написано ради последней строки: излюбленного Цветаевой созвучия смыслов: *фюрер — фурии*. Смысл же... растворился в словах. Получается, что фурии не следуют за фюрером, будучи руководимы им, а преследуют его, что они — враги, а он спасается от них. Более того: все поиски окончательного варианта подобий шли по этому ложному пути» (Саакянц 1992: 39).

чувственного образа слова (в том числе и фонетического цобраза) со значением, ближайшим и отдаленным смыслами слова. Поэзия более, чем какой-либо другой вид искусства, объединяет чувственный аспект познания с логическим, элементы подсознания с элементами сверхсознания, открытия¹.

Более всего это свойство поэзии проявляется в фактах текстопорождающей фонетической индукции, для Цветаевой чрезвычайно характерной.

Ориентация на звучание слова — один из важнейших принципов построения текста в творчестве Цветаевой — человека музыкально одаренного и музыкально образованного. Именно этот принцип более всех других осознан ею самой, ее и нашими современниками (см.: Белый 1922-а; Орлов 1965: 43; Невзглядова 1968; Седых 1973; Варунц 1979; Кудрова 1982). Настойчиво утверждая приоритет звуковой стихии в своем творчестве, Цветаева категорически отвергает частые упреки в том, что звук для нее важнее смысла: «Я пишу, чтобы *добраться до сути*², выявить суть; вот основное, что могу сказать о своем ремесле. И тут нет места звуку вне слова, сло-

¹ Наличие выраженной регрессивной компоненты наряду с прогрессивной в психике художественно одаренной личности, по Эйзенштейну, обязательно. Но «сильной и примечательной личностью <...> оказывается как раз та, у которой при резкой интенсивности обоих компонентов ведущим и покоряющим другим оказывается прогрессивная составляющая. Таково необходимейшее соотношение сил внутри художественно-творческой личности. Ибо регрессивной компонентой является столь безусловно необходимая для этого случая компонента чувственного мышления, без резко выраженного наличия которого художник — образотворец — просто невозможен. И вместе с тем человек, неспособный управлять этой областью целенаправленным волеустремлением, неизбежно находясь во власти чувственной стихии, обречен не столько на творчество, сколько на безумие» (Эйзенштейн 2002: 278).

² Здесь и далее курсив в цитатах из текстов Цветаевой соответствует курсиву изданий (за исключением цитат из поэзии, расположенных не строфой — они всегда выделены курсивом).

ву вне смысла; тут триединство» (VII: 377 — Письмо Шарлю Вильдраку).

Поэтика Цветаевой во многом может быть охарактеризована как поэтика звуко-смысловых связей, обнаруживающих взаимодействие фонетики со всеми другими языковыми уровнями, а также с образным, концептуальным и идеологическим аспектами произведений. Именно поэтому способы выражения звуко-смысловых связей в поэзии Цветаевой очень разнообразны и в структурном, и в функциональном отношениях. Обращение к ее творчеству может быть не только увлекательным, но и особенно продуктивным для разработки теории звуко-смысловых соответствий.

Фонетика поэтического текста — явление многоаспектное. Звучание произведения определяется стихотворным размером, ритмом, метром, характером и расположением рифм, строфикой, расположением пауз, мелодическим рисунком гласных и составом согласных, различными типами звуковых повторов. Систематическое описание всех этих аспектов, в которых ярко проявилось новаторство Цветаевой, потребовало бы нескольких монографических исследований; задача же этой работы — обзор собственно звуко-смысловых связей (чувственность звукового образа, семантизация звучания, иконичность звуковой формы слова, аллитерация, звуко-символизм), некоторых явлений паронимической аттракции (метатезы, анаграммы), фонетической вариативности слова, фонетической трансформации. Рассматривается также вопрос о слоге как единице поэтического языка Цветаевой. Проблемы собственно стиховедческие (размер, метр, ритм) не являются предметом специального внимания, однако учитываются версификационные особенности текстов, приводящие к языковому сдвигу и выявлению потенциальных возможностей слова. Особенно это касается такого важнейшего (в поэзии XX в. вообще и у Цветаевой в особенности) явления, как стиховой перенос (enjambement).

2. Чувственность звучания

Эмоциональное отношение Цветаевой к звучанию слова ощущается постоянно. Иногда это выражено абсолютно отчетливо. Так, например, в пьесе «Феникс» само звучание имени, уподоблено осязанию и представлено эротическим соблазном:

Франциска

О, сто победоносных труб
Поют в моей крови!
Герр Якоб...

Казанова

Коль немножко люб, —
Джакомо — назови.

Франциска

Мне это имя незнакомо:
Как это вкрадчиво: Джа-комо¹...
Как тяжкий бархат черный, — да?
Какая в этом нежность: Джа...
Джа... точно кто-то незнакомый
К груди меня прижал... Джа-комо...
Как будто кто-то вдоль щеки
Все водит, водит, уголки
Губ задевает... так что... таешь...
Так — знаешь? — так что...

Казанова

(подсказывая)

Засыпаешь

(III: 570).

¹ Здесь и далее в цитатах полужирный шрифт мой. — Л. З.

Примечательно, что вслушивание в имя часто становится для Цветаевой актом и познания, и творения. Особенно заметно это в стихах, посвященных поэтам — Блоку («Имя твое — птица в руке...»), Ахматовой («О муза плача, прекраснейшая из муз...»), Эренбургу («Небо катило сугробы...»). О стихах Блоку и Ахматовой речь пойдет далее, здесь же приведем строки из посвящения Эренбургу:

Над пустотой переулка,
По сталактитам пещер
Как раскатилось гулко
Вашего имени Эр!
<...>
Грому небесному тесно!
— Эр! — леопардова пасть.
<...>
— Эр! — необорная крепость!
— Эр! — через чрево — вперед!
— Эр! — в уплотненную слепость
Недр — осиянный пролет!

Так, между небом и небом,
— Радуйся же, малонер! —
По сновиденным сугробам
Вашего имени Эр

(II: 101).

В этом тексте можно видеть очень характерную для Цветаевой метафоризацию звучания через образы движения (преимущественно в безглагольных конструкциях)¹. Отмечая, что имя «Илья Эренбург» этимологизируется Цветаевой как имя Громовержца, Е. Фарыно пишет: «Произносящее имя “Илья Эренбург” лирическое “Я” отождествляется здесь

¹ О динамизме безглагольных конструкций у Цветаевой см.: Пухначев 1981: 59; Косман 1992; Синьорини 1996.

со всем мирозданием, с ‘миродержицей’, с началом, которое освобождает закрепощенный в имени и его носителе ‘логос’ и восстанавливает его истинное призвание» (Фарыно 1991: 146—147).

3. Семантизация звучания

Превращение формальных элементов языка в содержательные (Лотман 2005: 31) — одно из важнейших свойств поэзии. В начале XX в. поэтами и филологами активно обсуждался вопрос, имеют ли звуко-смысловые соответствия природный характер или связь между звучанием слова и его значением может быть установлена только в контексте (см., напр.: Белый 1922-б; Якубинский 1919: 49).

В текстах Цветаевой представлены доказательства, подтверждающие разные точки зрения. Так, например, высказывания Цветаевой о природной звуковой основе образно-смыслового объема слова постоянно встречаются в ее прозе и письмах. Приведем одно из них: «Отрешение, вот оно мое до безумия глаз, до обмирания сердца любимое слово! Не отречение (старой женщины от любви, Наполеона от царства!), в котором всегда горечь, которое всегда скрепя сердце, в котором всегда разрыв, разрез души, не отречение, которое я всегда чувствую живой раной, а: отрешение, без свищущего ч, с нежным замшелым ш — шелест монашеской сандалиии о плиты, — отрешение: листвы от дерева, дерева от листвы, единственное, законное распадение того, что уже не вместе, отпадение того, что уже не нужно, что перестало быть насущностью, т. е. уже стало лишней: шелестение истлевших риз (IV: 161 — «Кедр. Апология. (О книге кн. С. Волконского “Родина”»)).

В пьесе «Феникс» звон бокалов вызывает противоположные эмоции у юной Франциски и старого Казановы:

К а з а н о в а
Со мной не ужинать вприглядку!

Ф р а н ц и с к а
О, я смотрением сыта!
(Звеня по бокалу)
Что говорит хрусталь?

К а з а н о в а
(вслушиваясь)
Жаль — жаль — жаль — жаль...

Ф р а н ц и с к а
Вдаль — вдаль — вдаль — вдаль...
А что теперь хрусталь
Вам говорит?

К а з а н о в а
Динь — динь — сгинь — стынь — аминь.

Ф р а н ц и с к а
А мне: день синь, день синь, динь — динь — динь —
динь...

Как бубенцы со свадьбы утром рано!
Мы будем пить из одного стакана,
Как муж с женою — да? рука в руке!

(III: 552)

Один и тот же звук осмысливается по-разному — в соответствии с опытом и перспективами героев, но в обоих случаях трактовка звучания основана на самом сущностном восприятии: у каждого из персонажей она передает ощущение бытия. Таким образом, субъективность, с которой воспринимается звучащее слово, предстает не ограничением, а

расширением возможностей в установлении звуко-смысловых связей.

4. Иконичность звучания

Под иконичностью знака понимают соответствие его внешней формы значению, способность изображать обозначаемое. В области фонетики это прежде всего звукоподражание (ономатопея, анафония), однако понятие иконичности звуковой формы шире звукоподражания: звучание слова может соответствовать самым различным психологическим представлениям — о большом и малом, легком и тяжелом, быстром и медленном (см.: Журавлев 1974; Журавлев 1981), что обнаруживается не только в фактах звукового символизма (фоносемантике), но и в размере слова, сочетании звуков в нем, в количестве гласных и согласных, в выборе одного из возможных фонетических вариантов. Знак может быть иконическим на любом языковом уровне: и в словообразовании, и в морфологии, и в синтаксисе. Рассмотрим некоторые примеры звуковой изобразительности.

а) Изобразительная модификация звука

Наглядный пример этого явления можно видеть в стихотворении «Вереницею певчих свай...» из цикла «Провода». Лейтмотивом текста становятся гласные с графически обозначенной иконической долготой:

Вереницею певчих свай,
Подпирающих Эмпирей,
Посылаю тебе свой пай
Праха дольного.
По аллее

Вздохов — проволокой к столбу —
Телеграфное: лю — ю — блю...

<...>

Вдоль свай

Телеграфное: про — о — щай...

Слышишь? Это последний срыв
Глотки сорванной: про — о — стите...

<...>

Выше, выше, — и сли — лись
В Ариаднино: ве — ер — нись,

Обернись!.. Даровых больниц
Заунывное: не выйду!
Это — проводами стальных
Проводов — голоса Аида

Удаляющиеся... Даль
Заклинающее: жа — аль...

<...>

Через насыпи — и — рвы
Эвридикино: у — у — вы,

Не у —

(II: 174—175).

Удлинение слов *лю — ю — блю, про — о — щай, про — о — стите, ве — ер — нись, жа — аль, у — у — вы* является звукоподражательным в трех отношениях: им передается и гудение телеграфных проводов, и перемещение источника звука в пространстве (подобно гудку движущегося паровоза), и крик человека вслед уходящему (или мысленный крик, адресованный находящемуся вдали). Первый смысл звукоподражания проявляется сочетанием *Вереницу певчих свай*, второй — словами *голоса Аида // Удаляющиеся*, третий —

строками *Слышишь? Это последний срыв / Глотки сорванной: про — о — стите...* Звучание характеризуется определенными заунывное, удаляющиеся, заклинающее. Убывание звука изображено многоточиями и незавершенностью последнего слова стихотворения *не у — (*не уходи? *не увижу?)*. Мелодическое движение (изменение тона) продленных гласных в звукоизобразительных словах может ощущаться как голосовая модификация и как изменение тона гудящих проводов. Последовательность удлинённых звуков в контексте стихотворения [ʏ] — [o] — [e] — [a] — [y] представляет собой артикуляционное движение от верхнего подъема к среднему, затем к нижнему и снова к верхнему¹. Получается своеобразный градационный ряд звуков, расположенных по возрастной звучности — от минимально открытого к максимально закрытому гласному с последующим возвращением в исходную позицию. Однако последнее [y] отличается от первого [ʏ] отсутствием продвинутости в передней артикуляционной ряд². Это можно соотнести с первым и последним членами типичного для Цветаевой градационного ряда: последний член является и частичным повтором, и антитезой первого, что аргументируется последовательными трансформациями всех членов ряда (см. об этом: Зубова 1987: 11—12).

Звук [y] характеризуется по фоносемантическим таблицам А. П. Журавлева³ как «большой», «темный», «холодный»,

¹ Термины *гласные верхнего, среднего и нижнего подъема*, традиционно употребляемые для классификации гласных, основаны на различиях в артикуляции (степени раскрытия рта). Гласные верхнего подъема: [и], [ы], [у]; среднего: [е], [о]; нижнего: [а].

² Различия гласных по ряду определяются тем, насколько язык приближен к зубам или отодвинут от них. Гласные переднего ряда: [и], [е]; среднего: [ы], [а]; заднего: [о], [у].

³ Таблицы составлены на основе психолингвистических экспериментальных исследований. Предполагаемые фонетические значения зафиксированы в результате статистической обработки многих суждений о связи звуков речи с другими чувственными впечатлениями (см.: Журавлев 1974: 7).

«медленный», «грустный», «страшный», «тусклый», «печальный», «громкий», что вполне соответствует тональности завершающих строф.

Изобразительным может становиться и сокращение гласного звука. Рассмотрим пример из «Поэмы Воздуха», где ритмическая инерция текста превращает сочетание гласных [ау] в дифтонг, делая один из элементов сочетания неслоговым, что замечено М. Л. Гаспаровым (Гаспаров 1997: 183):

Чистым слухом
Или чистым звуком
Движемся?
<...>
Паузами, промежутками
Мóчи, и движче движкого —
Паузами, передышками
Паровика за мýчкойо...
<...>
И — не скажу, чтоб сладкими —
Паузами: пересадками
С местного в межпространственный —
Паузами, полустанками
Сердца, когда от легкого —
Ох! — полуостановками
Вздоха, — мытарства рыбного
Паузами, перерывами
Тóка, паров на убыли
Паузами, перерубами
Пульса — невнятно сказано:
Паузами — ложь, раз — спазмами
Вздоха... Дыра бездонная
Легкого, пораженного
Вечностью...
— Не все ее —
Так. Иные — смерть.

— Землеотсечение.
Кончен воздух. Твердь

(П.: 314).

Изображая преодоление земного притяжения самолетом (метафорически — душой), Цветаева звуками рисует удушье смерти, и это состояние вербализуется в сочетаниях *полуостановками / Вздоха; перерывами / Тóка; перерубами / Пульса; спазмами / Вздоха; Кончен воздух*, словами *вечностью, смерть, землеотсечение*. Регулярная пауза переноса при несовпадении ритмического членения текста с синтаксическим усиливает этот эффект на уровне сочетания слов и синтагм.

Любопытны толкования этой поэмы с разных точек зрения. М. Л. Гаспаров характеризует «Поэму Воздуха» так: «Разорванность, отрывистость, восклицательно-вопросительное оформление обрывков, перекомпоновка обрывков в параллельные группы, связанные ближними и дальними перекличками; использование двусмысленностей для создания добавочных планов значения, использование неназванностей, подсказываемых структурой контекста и фоном подтекста, — таковы основные приемы, которыми построена «Поэма воздуха». Отчасти это напоминает (не совсем ожидаемо) технику раннего аналитического кубизма в живописи, когда объект размылся на элементы, которые перегруппировывались и обрастали сложной сетью орнаментальных отголосков» (Гаспаров 1997: 186).

По мнению А. Иличевского, в этой поэме изображена «поэтическая речь как метафизический полет, траектория которого — становление поэтического духа; просодия — и воплощаемый ею акустический образ Времени; звук и звуко-смысл, взятые на вершине трансцендирующего, восходящего полета — вплоть до вне-семантического предела («апофеоз звука»)» (Иличевский 2000).

Профессиональный летчик рассказал о том, что в этой поэме Цветаева, которая никогда не летала в самолете, совер-

шенно точно изобразила технические подробности взлета и физиологию человека в кризисные моменты преодоления скорости звука, хотя во времена Цветаевой свехзвуковых полетов еще не было (Орлов 1994).

Пауза переноса маркирует переход от прямого значения слова к метафорическому.

В ритмическом единстве строк пересадки и полустанки понимаются в соответствии со словарными значениями слов, свойственными бытовому контексту про поезд, а в синтаксическом единстве становятся перифрастическими метафорами. Перед восприятием метафорического значения приходится сделать паузу, набрать дыхания. Обратим внимание на то, что в данном случае переход от прозаического смысла слов к поэтическому соответствует переходу от ритма к синтаксису (вроде бы вопреки тому, что ритм — носитель поэтической интонации, а синтаксис — прозаической). Оказывается, что в этом тексте синтез поэзии и прозы осуществляется в пространстве паузы, заминки, в процессе переключения.

В сцене увода крыс из Гаммельна («Крысолов») сочетание [ау] в слове *шлагбаум* преобразуется даже не в дифтонг, а в монофтонг [а] благодаря ритму и рифме *по складам*:

Черным по́ белу, по складам:

Пальма? Мельня. Бамбук? **Шлагбаум**

(П.: 245).

Иконичность слова *шлагбаум* в его стяженном варианте состоит в том, что ритмическое и рифменное препятствие произнесению двух гласных моделирует препятствие движению, создаваемое шлагбаумом. Кроме того, мужская рифма со звукоподражательным элементом [бам] психологически соответствует образу опускающегося шлагбаума. Возможно, что на иконичность слова в данном контексте оказывает влияние и противоречие, возникающее между графикой и фонетикой: звучащее слово реально оказывается короче, чем представляется по его написанию.

б) Изобразительное неблагозвучие

В трагедии «Федра» пауза анжамбемана изображает и затрудненность дыхания, и сбивчивость речи. В сцене, когда Федра пытается объяснить Ипполиту свою преступную любовь, появляется скопление согласных [ж'ж'зв], затрудняющих произношение на стыке слов *чащ звук*¹:

Ф е д р а

Началом

Взгляд был. На путях без спуска

Шаг был. Ошибаюсь: куст был

Миртовый — как школьник в буквах

Путаюсь! — началом звук был

Рога, перешедший — **чащ звук** —

В чаш звук! Но меднозвучащих

Что — звук перед тем, с незримых

Уст! Куст был. Хруст был. Раздвинув

Куст, — как пьяница беспутный

Путаюсь! — началом стук был

Сердца, до куста, до рога,

До всего — стук, точно бога

Встретила, стук, точно глыбу...

— Сдвинула! — началом ты был,

В звуке рога, в звуке меди,

В шуме леса...

(III: 669).

Произносительная затрудненность такого звукосочетания соответствует не только образу труднопроходимой чащи, но и аффективной сбивчивости монолога: *Ошибаюсь*;

¹ Единство фонетического слова, состоящего из двух слов, одно из которых безударно, обеспечивается ритмом и рифмой *чащ звук* — *меднозвучащих*. Буква «щ» обозначает сложный звуковой комплекс [ш'ш'] или [ш'г'ш']. В позиции перед звонким [з] выступают звонкие корреляты всех элементов комплекса.

как школьник в буквах / Путаюсь; как пьяница беспутный / Путаюсь; точно глыбу... / — Сдвинула!

Фонетическое изображение затрудненности продолжено ритмом и синтаксисом, аффективная интонация обозначена серией стиховых переносов. Обратим внимание на пунктуационное усиление анжамбемана. На границе строк Цветаева обозначает паузу тремя знаками подряд; и переносом, и многоточием, и тире: *точно глыбу... / — Сдвинула!*

Неопределенные шумы, предстающие Федре откровением ее душевного состояния (звук чащ, чаш, куста, уст, сердца, рога, божественного знака), — все это голоса стихии. Федра, вслушиваясь в них, все время ищет слова, чтобы объяснить стихию своих чувств. В тексте передается не только эмоция неудовлетворенной страсти, но и эмоция удовлетворения от найденного слова.

Анализируя этот фрагмент, Р. Войтехович пишет: «Федра пытается выразить свою страсть и одновременно объяснить ее божественное происхождение, все время повторяя “началом взгляд” [куст, звук, хруст, стук сердца, ты] был», она варьирует начало Евангелия от Иоанна: “В начале было слово”. А куст, через который пролегал путь Федры, как и в цикле «Куст», почти вне сомнений — метафора Неопалимой Купины [Thomson 1989: 348], которая как и в поэме “Лестница”, синкретически связана у Цветаевой с гераклитовским Логосом — Огнем. Не случайно Федра слышит звук “незримых уст” (метонимия “слова”) <...>

Движение Федры через куст и ее бессвязный монолог — выражение творческого процесса, происходящего в ее душе, рождения из Хаоса Логоса. В строке: “Уст! Куст был. Хруст был. Раздвинув...” как бы постепенно выговаривается, так и не выговорившись до конца, имя Христос. Произнеся слово “бог”, Федра оказывается способна “сдвинуть глыбу”: дальше речь льется (что подчеркнута и стопобойными словоразделами двух последних строчек), и Ипполит славится, как “бог”, по формуле: ты — во всем» (Войтехович 2008: 252).

в) Изобразительный звуковой повтор

Наиболее простое и очевидное проявление фонетического принципа в организации смысла художественного произведения — это звукоподражательный повтор. Его можно видеть, например, в воспроизведении цоканья копыт (сцена погони из поэмы «На красном Коне»):

На белом коне впереди **полков**
Вперед — под серебряный гром **подков!**
Посмотрим, посмотрим, в бою **каков**
Гордец на коне на красном!

(П.: 104).

Однако Цветаева не столько воспроизводит, сколько переосмысляет мир. Тройная точная мужская рифма с повтором *-ков* не только имитирует цоканье копыт, но и является своеобразным эхом корня слова *подкова*. Такая рифма выводит звукоподражательный повтор на уровень этимологических связей: одновременно с актуализацией звука происходит и актуализация морфемы. Кроме того, функционально значимым оказывается ритмический контраст трех рифмованных строк с последней, нерифмованной, имеющей женское окончание и принципиально другой мелодический рисунок ударных гласных. Ударное [а] впервые появляется в последнем слове и противопоставлено не только ударным [о] рифм, но и всем гласным строфы¹:

1. е — е — и — о
2. о — е — о — о
3. о — о — у — о
4. е — е — а

При такой инструментовке звукоподражание цоканью копыт как бы гасится последней строкой, и это мотивирова-

¹ Ю. М. Лотман для подобных случаев предлагает термин *структурное неупотребление* (Лотман 1972: 43).

но тем, что изображаемая сцена — элемент сна героини; звуковым контрастом обозначен контраст между реальностью изображения и нереальностью действия.

Во многих случаях звуковой образ входит в комплексное представление разнородных ощущений (в психологии и лингвистике это называется синестезией). Описание звука через осязание было показано на примере имени *Джакомо* из пьесы «Феникс», через движение — на примере стихов, посвященных Эренбургу. В стихотворении «Имя твое — птица в руке...» звучание имени связывается с ощущениями, воспринимаемыми всеми органами чувств.

г) Аллитерация

Описание цветаевских звуковых повторов (аллитерации) в текстах, которые непосредственно звукоподражательными не являются, — задача непростая, так как звукоподражательный элемент присутствует почти всегда. Так, ясно аллитерированное звуками [з], [з'] начало стихотворения «Бузина» в пределах первой строфы не содержит звукоподражания; образ представлен как чисто зрительный:

Бузина цельный сад залила!
Бузина зелена, зелена!
Зеленее, чем плесень на чане!
Зелена — значит, лето в начале!
Синева — до скончания дней!
Бузина моих глаз зеленей!
(II: 296).

Но уже во второй строфе появляется звуковой образ, соединенный со зрительным, с осязательным и с ощущением болезненного жара:

А потом — через ночь — костром
Растопчинским! — в очах красно

От бузиной пузырьчатой трели.
Красней кори на собственном теле
По всем порам твоим, лазерь,
Рассыпающаяся корь

Бузины

(II: 296).

Другие редакции стихотворения показывают, что звучание на [з], [з'] прямо приписывается самой бузине: *Не звени! Не звени!* (БП-1990: 681). Это определяется совмещением сущности бузины с душевной сущностью поэтического «я» Цветаевой (см. также анализ этого текста: Фарыно 1986; Салма 1988; Рогова 1995).

Аналогичное стремление создать и назвать образ звука можно видеть во многих произведениях Цветаевой. Ограничимся двумя примерами (из раннего и из позднего периода творчества):

Слово странное — старуха!
Смысл неясен, звук угрюм,
Как для розового уха
Темной раковины шум
(I: 171).

Челюскинцы! Звук —
Как сжатые челюсти.
Мороз из них прет,
Медведь из них щерится
(II: 321).

Фонетическая структура элементов текста может явиться у Цветаевой выразителем определенной темы в произведении. Г. И. Седых убедительно показала, что в стихотворении «Психея» («Пунш и полночь...» — I: 508), построенном

на аллитерациях и ассонансах, тему Пушкина ведет гласный [y], а тему Психеи — сначала [и], а затем [а], [е], [о]. Драматическая коллизия приводит к растворению образа поэта в образе Психеи, и, соответственно, меняется инструментовка. Фонетический строй стихотворения отражает постепенное угасание напряженности, приглушение драматизма. Повторяемость согласных также структурирует противопоставление героев: с темой Пушкина постоянно связан звук [п] и сочетания с шипящими [нш], [нч], [шк], а с темой Психеи — сонорные согласные [р], [л]. Существенно, что такая инструментовка стихотворения перекликается со звуковой организацией пушкинских строк *Шипенье пенистых бокалов / И пунша пламень голубой* (см.: Седых 1973).

д) Контрастная звуковая инструментовка

В некоторых произведениях Цветаевой обнаруживается контраст смысла и звуковой организации текста — своеобразное «анти-звукоподражание». В стихотворении «Вы столь забывчивы, сколь незабвенны...» из цикла «Комедьянт»¹ Цветаева называет высказывания, адресованные герою, словом *пророкочет*. Это ономастопея, вызывающая представление о речи громкой, патетической, изобилующей звуком [р]².

¹ См. анализ этого текста, затрагивающий другие аспекты: Фарыно 1973: 147—149.

² В Словаре русского языка все значения глагола *пророкотать* определены с помощью однокоренных слов, основное значение слова *рокотать* тоже дано через существительное *рокот* — «дробные раскатистые звуки, сливающиеся в монотонное звучание. *Рокот мотора*». Другие значения слова *рокот*, сформулированные в словаре, связаны с тихой приглушенной речью и даже с мелодичными звуками (*рокот соловья*). Но обратим внимание на то, что в форме *пророкочет* [р] усилено повтором, и словарные иллюстрации на слово *пророкочет* далеки от изображения мелодичных звуков: «Сержант видел, как, защищаясь, Киносьян закрыл лицо рукой. И сейчас же над ним пророкотал автомат» (Б. Полевой); « — Многовато я пью ее, проклятой! — глубокой и мощной октавой пророкотал он товарищам» (Скиталец).

Однако весь фонетический строй прямой речи в тексте противоположен «рокотанью» — речь эта по своему звучанию скорее нежная, ласковая:

1. Вы столь забывчивы, сколь незабвенны.
2. — Ах, вы похожи на улыбку Вашу! —
3. Сказать еще? — Златого утра краше!
4. Сказать еще? — Один во всей вселенной!
5. Самой Любви младой военнопленный,
6. Рукой Челлини ваянная чаша.
7. Друг, разрешите мне на лад старинный
8. Сказать любовь, нежнейшую на свете.
9. Я вас люблю. — В камине воеет ветер.
10. Облокотясь — уставясь в жар каминный —
11. Я вас люблю. Моя любовь невинна.
12. Я говорю, как маленькие дети.
13. Друг! Все пройдет! — Виски в ладонях сжаты,
14. Жизнь разожмет! — Младой военнопленный,
15. Любовь отпустит вас, но — вдохновенный —
16. Всем **пророкочет** голос мой крылатый —
17. О том, что жили на земле когда-то
18. Вы — столь забывчивый, сколь незабвенный!

(I: 454).

На 91 согласный первой строфы (включая йот) приходится 3 твердых [р], на 96 согласных второй строфы — 3 твердых и 2 мягких [р'], на 113 согласных третьей строфы — 6 твердых [р]. Показательно распределение этих [р] и [р'] в стихотворении. В большинстве случаев они стоят близко друг к другу, а строки 1, 2, 4, 5, 8, 11, 15, 17, 18, этих звуков не содержат вовсе. Повторы [р], [р'] имеются в строках 3 (*утра краше*), 7 (*Друг, разрешите мне на лад старинный*), 13 (*Друг! Все пройдет!*), 16 (*пророкочет голос мой крылатый*), одиночные [р], [р'], не создающие аллитерации, встречаются в строках 6, 9, 10, 12, 14.

Получается, что героиня стихотворения пытается «роко- тать», однако, во-первых, семантика слов, содержащих звук [р], не соответствует звуковому образу «роко-танья», а во- вторых, «роко-танье» все время превращается в нежную речь, лишённую звука [р]. Такое превращение особенно явно обна- руживается в строке со словами *пророкочет голос мой крыла- тый*, где сначала двойное раскатистое [р], а затем одиночное гасятся звуком [л]. Такое «невыговаривание» [р] находит се- мантическую опору и на лексическом уровне в строке *Я го- ворю, как маленькие дети*, и на грамматическом уровне — в форме будущего времени глагола *пророкочет* (возможности будущего противопоставлена реальность настоящего), и на фразеологическом уровне — в словах *на лад старинный*. Эти слова вызывают ассоциацию с зачином «Слова о полку Иго- реве», где струны князьям *славу рокотаху*.

Существенно, что обманчивая характеристика речи оно- матопеическим глаголом, получающим не столько звукои- зобразительное, сколько условное традиционно-поэтиче- ское значение, вполне соответствует теме цикла, названного «Комедьянт». Героиня как бы включается в игру, пытаясь говорить не своим голосом, но актерский голос вытесняется голосом подлинного чувства и отношения к герою. Интерес- но обратить внимание на содержание строк, имеющих звук [р]. *Златого утра краше* — выражение стереотипное, отсы- лающее к общепринятой эстетике, — своеобразная уступка герою, принадлежащему обществу, условно-поэтическое сравнение. *Рукой Челлини ваянная чаша* — образ, ориенти- рованный на эстетику, принятую в мире искусства и по су- ществу весьма чуждую Цветаевой. *Друг, разрешите мне на лад старинный* — для героини, это, возможно, отсылка к «Слову о полку Игореве» как к истокам поэзии, для героя — отсылка к театрализованной чужой речи. Слова *В камине воеет ветер; уставясь в жар каминный* указывают не столько на реальность обстановки, сколько на декорации, подходя- щие для сцены объяснения в любви. *Друг! Все пройдет* — сте-

реотипная утешительная фраза, отсылающая к опыту обы- денного сознания. Адресатом слов *Всем пророкочет* является не герой, а все. Таким образом, строки, содержащие звук [р], отчетливо связаны с театральностью обращения, попыткой сыграть роль, говорить с героем на его языке, а строки без этого звука обращены непосредственно к герою и произнесе- ны собственным голосом, исполненным нежности.

е) Звукосимволизм

Иногда звукопись Цветаевой выходит далеко за пределы обычных в поэзии звукоподражания и звуковой инструмен- товки. Это обнаруживается, например, в первом стихотворе- нии из цикла «Стихи к Блоку»¹:

1. Имя твое — птица в руке,
Имя твое — льдинка на языке,
Одно-единственное движенье губ,
Имя твое — пять букв.
Мячик, пойманный на лету,
Серебряный бубенец во рту.

5. Камень, кинутый в тихий пруд,
Всхлипнет так, как тебя зовут.
В легком щелканье ночных копыт
Громкое имя твое гремит.
И назовет его нам в висок
Звонко щелкающий курок.

7. Имя твое — ах, нельзя! —
Имя твое — поцелуй в глаза,

¹ Фонетическая структура этого стихотворения рассматривалась неоднократно — см.: Невзглядова 1968; Фарыно 1973; Фарыно 1991; Зубова 1980. Любопытный интертекстуальный ракурс исследования представлен в работе: Безродный 1993.

В нежную стужу недвижных век
Имя твое — поцелуй в снег.
Ключевой, ледяной, голубой глоток...
С именем твоим — сон глубок

(I: 288).

Анализ звуковой организации этого стихотворения показывает, что глубина психологического образа и даже философская концепция Цветаевой выражаются не только на словесном уровне, но и на уровне фонетического значения.

Так, например, преобладающие ударные гласные [о] и [и] характеризуются по фонетическому значению (см.: Журавлев 1974: 7) признаками, которые соответствуют тональности стихотворения и его образной системе:

[о] — «хороший», «большой», «светлый», «активный», «сильный», «холодный», «медленный», «красивый», «гладкий», «величественный», «яркий», «громкий», «длинный», «храбрый».

[и] — «хороший», «нежный», «женственный», «светлый», «простой», «медленный», «красивый», «гладкий», «легкий», «безопасный», «тусклый», «округлый», «радостный», «добрый», «хилый».

У обоих звуков совпадают такие характеристики, как «хороший», «светлый», «медленный», «красивый», «гладкий», что вполне соответствует тональности стихотворения и его образной системе. Существенны также такие признаки [о], как «холодный», «величественный», «громкий», и признаки [и] — «нежный», «легкий».

Характерно звуковое соответствие этих доминирующих гласных цветовым характеристикам. А. П. Журавлев показывает, что говорящие на русском языке в большинстве случаев ассоциируют звук [о] с белым цветом, а [и] — с синим (указ. соч.: 51). Снег и лед как символы абсолюта — центральные образы анализируемого стихотворения.

Самые употребительные в стихотворении согласные [к], [м'], [г], [л], [л'] по-разному организуют строфы, и это соответствует различиям строф по их психологической тональности:

	[к]	[м']	[г]	[л]	[л']
1-я строфа	1	4	1	—	3
2-я строфа	13	3	2	2	1
3-я строфа	5	4	5	6	3

Тема 1-й строфы — нежность, приближение, возможность остановить мгновение. Из согласных в первой строфе преобладают звуки [м'] и [л']; [м'] — «маленький», «нежный», «женственный», «сложный», «безопасный», «короткий», «добрый», «хилый», «медлительный»; [л'] — «хороший», «маленький», «нежный», «женственный», «светлый», «красивый», «гладкий», «веселый», «безопасный», «яркий», «округлый», «радостный», «добрый».

Тема 2-й строфы — разрушение неподвижности, нарушение тишины, всплеск, взрыв, несущий смерть. В ней 13 раз встречается взрывной [к] — звук «грубый», «темный», «слабый», «быстрый», «шероховатый», «страшный», «тусклый», «угловатый», «печальный», «короткий», «хилый», «подвижный». Нагнетание [к] создает здесь аллитерацию, подавляющую другие звуки: *камень, так, как, легком, щелканье, копыт, громкое, висок, звонко, щелкающий, курок*. 2-я строфа резко контрастирует по своей тональности и звуковой организации и с 1-й и с 3-й. В 1-й строфе [к] встречается только один раз в слове *льдинка*, где близость психологически противоположного ему [л'] снимает эмоциональный заряд этого взрывного звука.

Тема 3-й строфы — успокоение, примирение противоположностей — сознанием несоединимости жизни и смерти вне вечности, признанием смерти как абсолюта. От живого поцелуя *в глаза* тема движется к поцелую *в нежную стужу недвижных век*, т. е. к поцелую, отдаваемому мертвому. *Поцелуй*

в снег — дальнейшее развитие, углубление этого образа в символе. Противоречие [м'] и [л'] 1-й строфы и [к] 2-й строфы примиряется к 3-й строфе не только в пропорции их употребления ([к] — 5 раз, [м'] — 4, [л'] — 3 раза), но и в самом сочетании [гл], представленном трижды: *голубой, глоток, глубок*.

Фонетический строй стихотворения созвучен тому имени, которое определяется поэтическими средствами, — звуковому комплексу [блок]. Фонетическое значение каждого из первых трех звуков — [б], [л], [о] — имеет признаки «хороший, «большой, «сильный, «холодный, «величественный», «могучий», «красивый». У четвертого звука — [к] — эти характеристики либо отсутствуют, либо противоположны. Следует иметь в виду, что сама противоположность значима в этом тексте, так как является отражением антиномий в пересекающихся рядах образов с общим значением жизни и смерти.

Психологические характеристики звукового образа слова-имени обнаруживают значительное соответствие образу Блока в этом стихотворении, в этом цикле, вообще в восприятии Цветаевой. Важно, что само имя не названо. Анаграммируя его не только конечной рифмой, но и звуковыми образами — фонетическими доминантами текста, а также воспроизводя его фонетическое значение в образах зрительных и осязательных, автор как бы проходит по ступеням познания: от чувственного восприятия к художественному образу и далее — к философскому обобщению. Анаграммирование имени поэта, аналогичное анаграммированию имени божества, связанному с табуированием и с идеей непознаваемости, свойственно разным культурно-языковым традициям с древнейших времен (Фрейденберг 1941: 57; Лихачев 1973: 87; Соссюр 1977; Баевский, Кошелев 1979; Топоров 1987; Фарыно 1988; Пузырев 1995).

Е. Фарыно обратил внимание на то, что в стихотворении важны не только фонетические характеристики, но и артику-

ляция: движения органов речи ведут от внешнего [б] к внутреннему [к] и нулевому [ъ]. «В результате неназванное имя данное «Я» как бы вговаривает вовнутрь себя (заглатывает его) и растворяет в себе, а себя в нем (в каком-то смысле имя проделывает тут путь обратный имени произносимому: если произносимое слово отчуждается от говорящего и направляется вовне, то услышанное или заучиваемое присваивается реципиентом)» (Фарыно 1991: 202). Беззвучие «ъ» функционально важно в этом тексте и как отражение безмолвия-абсолюта в философском плане.

5. Ритмическая изобразительность

а) Изобразительная пауза

Звукоподражание Цветаевой обнаруживается далеко не только в повторах. Одним из важнейших средств фонетической изобразительности является стиховой перенос (enjambement). Выше уже приводились примеры из «Поэмы Воздуха» и трагедии «Федра», в которых позиция переноса моделирует затрудненность дыхания и сбивчивость речи лирического субъекта.

Рассмотрим еще два случая иконической паузы в позиции переноса. Описывая напряжение, которое создается переносом, Е. Г. Эткинд показывает, что конфликт ритма и синтаксиса является воплощением конфликта между чувственным и рациональным способом познания: «Хаос подсознания борется с гармонической формой. Он проявляет себя внутри этой формы, не уничтожая ее, не взрывая, но мощно ее сотрясая» (Эткинд 1985: 113). Перенос, достоинства и недостатки которого были предметом страстной полемики еще в XVIII в., хорошо освоенный как поэтический прием Пушкиным и другими поэтами XIX в. (см., напр.: Лобанова 1981; Матяш 1999; Матяш 2006), сейчас воспринимается как спе-

цифически цветаевское явление в поэзии — настолько интенсивно Цветаева им пользовалась (о том, какие свойства проявляет слово, попадая в позицию переноса в ее текстах, см.: Зубова 1989-в, Зубова 2005; Томсон 1990; Лосев 1991; Лосев 1992; Степанов 2003).

В стихотворении «О Муза плача, прекраснейшая из муз!..» из цикла «Ахматовой» переносом разделены элементы поэтического имени:

И мы шарахаемся и глухое: ох! —
Стотысячное — тебе присягает, — Анна
Ахматова! — это имя — огромный вздох,
И в глубь он падает, которая безымянна
(I: 303).

Ономатопеическая интерпретация имени Ахматовой традиционна для литературы 10—20-х годов (Тименчик 1972: 79). Однако Цветаева связывает фонетический образ этого имени со вздохом не только на словесном уровне, но также имитируя вздох паузой переноса. Пауза и сопровождающая ее прерывистая интонация подготавливают как образ падающего слова, так и идею безымянности, очень важную в цветаевской концепции поэта¹.

Еще более выразительным оказывается перенос внутри слова:

Как из моря из Каспий-
ского — синего плаща,
Стрела свистнула да...
(спи,
Смерть подушками глуша)...
(II: 165).

¹ Ср. неназванность имени Блока в стихотворении «Имя твое — птица в руке...» и другие многочисленные случаи неэксплицитированного слова в поэзии Цветаевой.

В приведенном фрагменте стихотворения «Колыбельная» из цикла «Скифские» такой разрыв слова можно понимать как зримое динамическое отражение сюжета строфы: мысли засыпающего человека постепенно растягиваются, замедляются и угасают, оставаясь незавершенными. На фонетическом уровне образность создается, в частности, долготой звука [и], вызванной интонацией строки. Удлиненный [и], входящий в звуковой комплекс [спи], плавно переходит в [j], и на нем слово обрывается. Кроме того, фонетическая последовательность [спи] выделена 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 выделяется часть прилагательного, совпадающая с глаголом *спи*, а аффиксальная часть прилагательного, отнесенная в нижнюю строку, превращается в свистящий отзвук, усиленный аллитерацией и чуть позже (в третьей строке) прямо названный: *свистнула*. Незавершенность слова в первой строке поддерживается незавершенностью предложения в третьей: *Стрела свистнула да...*

Существенно различие семантического наполнения первой строки (до переноса) и второй (после переноса). Первая строка называет по фольклорной синтаксической модели реальное место действия (до засыпания), и в этой строке помещена морфема, несущая лексическое значение, — корень слова. Во второй строке (момент засыпания) дается метафорическая перифраза того же значения: *синего плаща* — ‘моря’. Переходом от реального терминологического названия к ирреальному и служит аффиксальная часть слова, оторванная от корня.

б) Изобразительная длина слова

Иконичность ритма может быть рассмотрена не только на примерах несовпадения строки с синтагмой, но и на примерах ритмики слова в пределах строки. Длинное слово, помещенное в контекст со словами короткими и нарушающее стихотворный размер, неизбежно акцентируется произнесением вплоть до скандирования, приобретает побочные ударения и тем самым еще более удлиняется в произношении, так как при этом устраняется редукция, свойственная разговорной фонетике.

Эмоционально-изобразительная многоударность встречается в поэзии Цветаевой довольно часто: *Железнодорожные полотна* (II: 208); *Так разминовываемся — мы* (II: 235)¹; *Сверхбессмысленнейшее слово* (II: 204); *На заре — наимедленнейшая кровь* (II: 98).

Иконичность длинного слова охватывает большой круг лексики, образованной сложением основ. Такие определения, как *зеленокудрую, мужеравную, широкошагую, высоковыйная, муженадменную, каменносердую, трепетноноздрую* (III: 636, 638), характеризующие Артемиду в драме «Федра», являясь средством стилизации («гомеровские эпитеты»), создают в то же время величественный образ почитаемой богини. Эти эпитеты проходят рефреном в зачине драмы, где хор юношей поет Артемиде славу. В пении многосложные слова становятся еще более растянутыми, чем в декламации. К тому же в поэтическом тексте характеризующие эпитеты сопровождаются указанием на характер и способ исполнения:

И громко и много,
И в баснях и в лицах,
Рассветного бога
Поете близницу:

Мужеравную, величавую
Артемиду широкошагую
(III: 636).

Постоянно говорится также о том, что Артемиде принадлежит вечности.

В ряде произведений создаются тексты с иконически короткими (односложными) словами:

Дед —
Прыг
В снег:
Сник
(II: 173 — «Молодец»);

Зной — в зной,
Хлынь — в хлынь!
До—мой
В огонь синь
(II: 180 — «Молодец»);

На при—вязи
Реви, заклят:
Взор туп.
Лоб крут,
Рог злат
(II: 116 — «Переулочки»).

В двух последних примерах — финалах поэм «Молодец» и «Переулочки» — односложность завершающих слов функционально подобна завершающей точке.

Афористически краткие односложные слова в спондеях (скоплениях ударных слогов), следующих за пиррихиями (скоплениями безударных слогов), также воспринимаются

¹ Анализ слова *разминовываемся* см. Бабенко 1989: 130—131.

как словесно-ритмический аналог точке при чтении стихотворения из цикла «Бессонница»:

В огромном городе моем — **ночь**.
Из дома сонного иду — **прочь**.
И люди думают: жена, **дочь**, —
А я запомнила одно: **ночь**.

Июльский ветер мне метет — **путь**,
И где-то музыка в окне — **чуть**.
Ах, нынче ветру до зари — **дуть**
Сквозь стенки тонкие грудí — **в грудь**.

Есть черный тополь, и в окне — **свет**,
И звон на башне, и в руке — **цвет**,
И шаг вот этот — никому — **вслед**,
И тень вот эта, а меня — **нет**.

Огни — как нити золотых бус,
Ночного листика во рту — **вкус**.
Освободите от дневных уз,
Друзья, поймите что я вам — **снюсь**
(I: 282).

Функциональную аналогию с точкой усиливает положение слов *ночь*, *прочь*, *дочь* и других последних слов в каждой из строк — после знаков препинания, обозначающих психологическую паузу, особенно после ненормативного тире, расчленяющего синтагмы *иду — прочь*; *метет — путь* и т. д. Завершающая интонация строк, усиленная односложностью последних слов в строках, приходит в противоречие с перечислительной интонацией предложений, которая обозначена запятыми в некоторых строках. Такое противоречие сопоставимо с противоречием ритма и синтаксиса в позиции стихового переноса.

в) Изобразительное слоговоеделение

В письме Николаю Гронскому Цветаева писала: «Слова в Ваших стихах большей частью заместимы, значит — не те. Фразы — реже. Ваша стихотворная единица пока фраза, а не слово (NB — моя слог)» (VII: 205).

Действительно, слоговоеделение, создающее эффект скандирования, — одна из самых ярких специфических черт поэтики Цветаевой. Ритмическое акцентирование каждого слова как в многосложных, так и в односложных словах, рассмотренное выше, — одно из проявлений этого свойства. Другой характерный способ послоговой речи — графическое членение слова знаками тире и дефиса¹.

С. Эйзенштейн отмечал, что ритмизованная речь как структурный аналог ритмизованным биологическим процессам жизнедеятельности (сердцебиению, дыханию и т. д.) «приближает нас к тем состояниям “рядом с сознанием”, где с полной силой способны действовать одни черты чувственного мышления» (Эйзенштейн 2002: 286). Послоговая ритмизация текста — очень существенный элемент в структуре зауми Цветаевой.

Л. С. Выготский рассматривает ритмизованную, скандированную речь как эгоцентрическую, некоммунитивную речь маленького ребенка и как внутреннюю речь взрослого человека (Выготский 1982: 46, 52). Современные исследователи отмечают коммуникативные функции послоговой речи в поэзии (дидактическую и риторическую), а также экспрессивные функции (ритмизацию и звукоподражание), актуальные для поэзии XX в. (Давыдов, Михеева 1982: 72—75).

Семантика, внетекстовая и внутритекстовая мотивация слогового членения в поэзии Цветаевой чрезвычайно разно-

¹ В изданиях произведений Цветаевой имеются разночтения в постановке дефиса и тире. О функциях тире у Цветаевой см.: Валгина 1978; Гольцова 2001; Жильцова 1996; Ковтунова 1996; Таубман 1992; Иванова-Лукьянова 1996; Бутов 2002; Сафронова 2003; Ревзина 2009.

образны. Покажем это на нескольких примерах. Первый — из «Поэмы Конца»:

Здесь? (Дроги поданы.)

Спо—койных глаз
Взлет. — Можно до дому?
В по—следний раз!

По—следний мост.
(Руки не отдам, не выну!)
Последний мост,
Последняя мостовина.

Во—да и твердь.
Выкладываю монеты.
День—га за смерть,
Харонова мзда за Лету.

<...>

Мо—неты тень.
Без отсвета и без звяка.
Мо—неты — тем.
С умерших довольно маков

(П.: 199).

В этой сцене расставания ритмическое акцентирование — во-первых, способ самоконтроля, самовнушения, подавляющего эмоциональный взрыв в состоянии крайнего аффекта (ср. формулу релаксации: *Я спокоен, я спокоен, я спокоен*). Во-вторых, это прием остраннения: слово *последний* для ситуации любовного свидания — постороннее, чужое, и его освоение требует прежде всего фиксированного внимания на звучании. Остраннению подвержена и обстановка последней встречи: привычное место встречи — набережная реки, вода

которой теперь воспринимается по-новому — как разделяющее пространство. Членение слов *День—га* и *Мо—неты* имеет двойной смысл: тема денег (платы за переход через мост), с одной стороны, прозаизирует ситуацию, и эта тема отчуждается от темы прощания. С другой стороны, плата осознается как *Харонова мзда за Лету* и включается в ряд античной символики, а бытовая ситуация осмысливается как аналог перехода в инобытие, чему способствует и декларированное отсутствие физических свойств монеты — *Без отсвета и без звяка* (наблюдение С. Н. Королева — Королев 1984: 32).

В той же поэме скандирование, изображающее самовнушение, осмысление и переосмысление слов, превращается в расчлененную, раздробленную речь человека, не владеющего собой, охваченного ознобом:

Про—гал глубок:
Последнею кровью грею.
Про—слушай бок!
Ведь это куда вернее

Сти—хов... Прогрет
Ведь? Завтра к кому наймешься?
Ска—жи, что бред!
Что нет и не будет мосту

Кон—ца...
— Конец

(П.: 201).

В поэме «Крысолов» выкрики рыночных торговцев ритмически акцентированы совсем с другой мотивацией:

— Све—жая требуха!
— Жи—вого петуха!
— Масляна, не суха!
— Серд—ца для жениха!

<...>

— Ред—кос—ти...

— Хит—ро—сти...

— Кхе-кхе-кхе...

— Кхи-кхи-кхи...

(П.: 222—224).

Реально ритмизированные выкрики торговцев, рекламирующих товар, актуализируют свою двусмысленность в контексте произведения (*сердца для жениха*). Слова — *Ред—кос—ти...* — *Хит—ро—сти...* переводят абстрактные понятия в категорию товара, а две последние звукоподражательные строки преобразуют расчлененные реплики в нерасчлененный гомон рынка и одновременно дают ироническую интерпретацию ситуации автором.

Сцена, изображающая победу Тезея над Минотавром в трагедии «Ариадна», предусматривает регулярное отделение первых слогов каждой строки. В примечании Цветаевой говорится: «Между первым и вторым слогом перерыв, т. е. равная ударяемость первого и второго слога. Тире мною поставлено не всюду» (III: 601). Приведем этот фрагмент:

Пал! — С молотом схожий

Звук, молота зык!

Пал мощный! Но кто же:

Бо-ец или бык?

Не — глыба осела!

Не — с кручи река!

Так падает тело

Бой-ца и быка.

Так — рухают царства!

В прах — брусом на брус!

Не-бесный потрясся

Свод, — реки из русл!

На — лбу крутобровом

Что: кровь или нимб?

Ве-кам свое слово

Ска-зал лабиринт!

Му-жайся же, сердце!

Му-жайся и чай!

Не-бесный разверзся

Свод! В трепете стай,

В ле-печущей свите

Крыл, — розы вослед...

Гря-дет Афродита

Не-бесная...

(III: 601).

Подчеркнутой ударностью первых слогов, отделенных от последующих, имитируются удары, наносимые в сражении, а также падение тяжелого тела, уподобленное падению глыбы с кручи; в сферу этой образности вовлекаются метафоры: рухнувшее царство и разверзшийся небесный свод. Общая картина потрясения (в прямом и переносном смысле) завершается явлением Афродиты. Вспомним, что в античных постановках трагедий появлялся «бог из машины» — актер, его изображавший, спускался сверху — как бы падал с небес. В контексте цитированных строф заметен градационный ряд образов потрясения — от конкретных (удары меча, падение тела) через сравнение (глыба, круча) к метафорическим образам (царство, небеса) и, наконец, к символическому (явление Афродиты).

Яркий пример собственно иконического слогоделения находим в стихотворении «Читатели газет»:

Кача — «живет с сестрой» —

ются — «убил отца!» —

Качаются — тщетою
Накачиваются

(Ш: 335).

Образ пассажиров метро, читающих газеты (*Ползет подземный змей, Ползет, везет людей*), дан через специфическое движение — качание. В паузы, имитирующие толчки и мотивирующие расчленение слова, вмещаются цитаты газетных сообщений. Подобно тому как чужие слова нарушают цельность слова *качаются* (обратим внимание на то, что этот глагол движения обозначает состояние, промежуточное между динамикой и статикой, то есть псевдинамику и псевдостатику), ситуации чужой жизни нарушают цельность личности. Глагол *накачиваются*, не расчлененный графически, получает ритмическое членение, так как первая ямбическая строка задает ямбическую инерцию и последующим. В результате не только скандируется слово *накачиваются* с ударениями на слогах [ва] и [ся], но и во всех трех случаях акцентируется постфикс *-ся*. Кроме того, слово *качаются*, получившее ударение на конечном слоге, становится рифмой к слову *отца*. Глагол *накачиваются* с двумя дополнительными ударениями, оказавшийся в сильной рифменной позиции, получает статус слова, скандируемого не только иконически, но и дидактически, так как его метафоричность (*накачиваться* — ‘наполняться чем-л.’) базируется в контексте на конкретном и наглядном образе качания.

Слоговое членение слов, ритмизирующее текст дополнительно к стиховому ритму, не только выполняет изобразительную функцию, но и актуализирует семантику слова в целом: «Ритм стремится разорвать ее [строку. — Л. З.] на бессмысленные, с точки зрения семантики, сегменты и тем самым актуализирует элементы, обеспечивающие семантическую устойчивость словоформ» (Аринштейн 1969: 3; см. также: Лотман 1964: 98; Иванова-Лукьянова 1996).

6. Фонетическая изменчивость слова

а) Фонетическая вариантность

Динамический характер языка предполагает на каждом этапе его развития сосуществование старых и новых форм выражения, нормативный и стилистический статус которых также подвержен изменениям. Диалектическое единство тождества и различия проявляется в вариантности на разных языковых уровнях, в частности на фонетическом — в вариантности типа *галоши* — *калоши*, *матрас* — *матрац*. Язык стремится стилистически и семантически дифференцировать варианты и тем самым превратить их в разные слова. Стилистические различия типа *огонь* — *огнь* относятся к пограничной области между разными вариантами слов и разными словами, а семантические типа *сторона* — *страна* уже определено формируют разные слова.

Фонетическая вариантность в поэзии Цветаевой представлена как фактами, находящимися в рамках литературной нормы, относящимися к разряду поэтических вольностей, так и фактами, выходящими за пределы литературного языка. Особенно ярко варьирование звуковой формы проявляется в изменениях слогового объема слова, что основано на исторических изменениях, связанных с развитием полногласия и неполногласия и с редукцией в русском языке. При этом чаще происходит сокращение слогового объема слова, чем его увеличение.

Сокращение может быть направлено как в сторону прошлого языкового состояния, что соответствует традициям высокого стиля в языке поэзии, так и в сторону будущего, что на современном этапе развития языка осваивается в первую очередь просторечием. Для поэтической традиции XVIII—XIX вв. типично сокращение слов, воспроизводящее или имитирующее старославянское неполногласие при

отсутствии соответствующих неполногласных форм в современном языке.

Другим способом сокращения слогового объема слов является устранение гласных, появившихся на месте неэтимологических¹ и этимологических редуцированных: *ветр, огонь, весл, пепл, светл, зерн, числ, ремесл, бедр, вокруг, к мне, орл, равн, гляци, стекло, стекла*. Большинство таких слов употреблено в стилизованных произведениях «Ариадна» и «Федра» — как архаизмы высокого стиля. Словоформы *зерн* (стихотворение «Занавес») и *числ* («Поэма Воздуха») характеризуют в контексте произведений явления, метафоризирующие вечность. Ироническое употребление формы *ремесл* находим в поэме «Лестница». Оно свидетельствует о маркированности подобных огласовок принадлежностью к лексике высокого стиля:

Гвоздь, кафель, стружка ли —
Вещь — лоно чувствует.
С ремесл пародиями —
В спор — мощь прародинная
(П.: 281).

Слово *сткло* в поэме «Лестница», в стихотворении «Новогоднее», написанном на смерть поэта Р.-М. Рильке, и в поэме «Молодец» представляет собой один из вариантов и одну их стадий развития слова *стекло* из общеславянского **stьklo*. Редуцированный [ь] в корне этого слова прояснился, но непоследовательно. Утрата [ь] повлекла за собой упрощение группы согласных (ср.: *склянка*). В других языках, например, чешском — утратился: (ср. чешск. *sklo*, рус. *склянка*). Еще в XVIII в. употреблялись варианты *стекло* и *сткло* (см.: Гончаров 1973: 79). Употребление слов с вариантом корня *-сткл-* имеет устойчивую традицию в рус-

¹ Неэтимологические (неорганические) гласные — вставные гласные звуки, которые отсутствовали в древнейшем состоянии морфем. Такие звуки появляются обычно в местах скопления согласных.

ской литературе: *Стеклянные реки* (Державин 1957: 300); *И стеклянки с кислотой* (Мандельштам 1995: 327). Приведем контексты Цветаевой:

Стекло, с полок бережных:
— Пе—сок есмь! Вдребезги ж!
Сти—хий пощечина!
(П.: 281);

Через стол, необозримый оком,
Буду чокаться с тобою тихим чоком —
Стекла о стекло? Нет — не кабацким ихним:
Я о ты, слиясь, дающих рифму:
Третье.
(П.: 304—305);

Удар. — Окно настеть...
Стеклом-звоном, тьмой-страстью...

— Гляди, беспамятна!
(Ни зги. Люд — замертво)
(П.: 180).

Во всех трех контекстах редукция гласного до нуля звука выполняет иконическую функцию: столкновение четырех согласных [сткл], из которых второй и третий смычно-взрывные, создает труднопроизносимое сочетание. Это осязаемое столкновение согласных моделирует удар, которому подвергаются стеклянные предметы. Смысл контекстов включает в себя именно образ толчка, удара (ср.: *вдребезги, чокаться*). Кроме того, вариант *сткло* в первом контексте указывает на первичное природное состояние (— *Пе-сок есмь!*), к которому возвращается разбивающееся стекло. Во втором контексте сочетание *сткла о стекло* интерпретировано поэтом как *я о ты*, т. е. метонимия пре-

образуется в метафору, обозначающую духовную сущность личности. В третьем примере этот удар тоже маркирует обретение героями своей сущности.

Редукция гласных полного образования¹, свойственная разговорной речи, отражена Цветаевой очень широко в разнообразных грамматических формах и позициях слова. Так, например, на конце инфинитива: *повесть, развестись, свестись, блюсть, проползть*; во флексиях императива: *скажь, выскажь, покажь, прикажь*; на конце предлогов и союзов: *нежели, середь*; в окончаниях местоимений: *эт'родный, эт'с сплавом*; на стыке флексии с основой местоимений: *мово, тваво, тваму, сваво, свому*; в суффиксах существительных: *молнья, станция, присутствья, равенствья, в недомыслье*; в приставке *пере-*: *первенчалась, перкручѣнных*; в предлоге и приставке *ис-*: *с'под ног, хочус'трачу*; в суффиксе притяжательного прилагательного: *вдовчьих*; в корнях слов: *на кра—ул, судор'жь, бр'т, колкола*; в частицах *да, ка*: *д'как, д'ну, д'нелароком, а ну к'старшой*.

Широкое отражение разговорной редукции (фонетического эллипсиса) является заметной чертой поэзии XX в. Так, Е. Д. Поливанов отмечает «пренебрежение некоторыми, относительно маловажными звуковыми элементами внутри корреспондирующих отрезков, в частности (между прочим!) неударенным гласным (свободно могут рифмовать, например, *десть* и *десять* и т. п.)». Далее Поливанов делает знаменательный прогноз (работа написана в 1930 г.): «...если бы будущие (напр., XXV века) историки русского языка стали бы определять современный наш язык на основании стихов Маяковского, то они пришли бы к заключению, что уже в начале двадцатого века неударенные гласные не произносились, а только — по традиции — писались (на самом деле они, конечно, и исчезнут в произношении в будущем русском языке)» (Поливанов 1963: 110).

¹ Термином «гласные полного образования» обозначают все гласные, кроме редуцированных [ѣ] и [њ].

Современные экспериментальные исследования в области фонетики подтверждают правоту Е. Д. Поливанова (см., напр.: Бондарко 1988; Стойка 2017). Как правило, речевая редукция, не имеющая специального графического обозначения, выявляется ритмом стиха и рифмой. Цветаева же смело пользуется как пропуском гласных, отражающим произношение, так и апострофом, не предусмотренным правилами правописания для подобных случаев. Приведем два примера из поэмы «Царь-Девница».

Поведешь в его сторонку оком —
Смотрит в стену.
Дай-ка боком
Д'нелароком
Да задену!

(П.: 11);

«<...>

А ну к'старшой,
Взгляни в горшок,
Какой настой?
Каков борщок?»

— Что ж эт', родные? Что ж эт'с сплавом?

(Ш.: 743);

Помертвела ровно столб соляной,
Д'как сорвется, д'как взовьется струной

(П.: 15).

Помимо иконического характера стяженных форм (в этих и многих других примерах обозначается быстрый, резкий, внезапный жест или речь скороговоркой) обращает на себя внимание фонетическая оппозиция такому стяжению. Так, в первом контексте имеется ряд *дай* → *д'* → *да*, который указывает не только на очевидное происхождение *д'*, но и на

скрытое в истории языка изменение *дай* → *да* (наблюдение С. И. Королева — Королев, 1984: 33).

Увеличение слогового объема слова представлено у Цветаевой меньшим, но все же значительным количеством примеров. Так, ненормативное полногласие зафиксировано в слове *передвосходный* и предлоге *середь*, реставрация безударного конечного [и] в инфинитивах *смети, жалети, ести, грызти, ткати, прясти* и в формах императива *види, буди*, восстановление [и] — на месте напряженного редуцированного в словах *казнию, неистовостию, над каменностию*, [о] на месте бывшего редуцированного имеется в словах *сомушцы, шепочет*. Неорганические [о] и [е] представлены в словах *вихорь, камнем, корáбель, корабель*, исконный звук [е] восстановлен в слове *леды*, отражена просторечная протеза (добавочный гласный) в слове *аржаной*.

Восстановление этимологических и вставка неэтимологических гласных характерны для стилистики славянского фольклора. Р. Якобсон считал, что добавочные гласные в народной песне первоначально служили восстановлению ее силлабического строения, утраченного после падения редуцированных (Якобсон 1962: 89). Вполне естественно, что традиционный жанр стремится сохранить традиционную фонетику вопреки языковым инновациям. И. А. Оссовецкий объясняет появление вставных гласных в фольклорных текстах стремлением к открытому слогу (Оссовецкий 1958: 181—182), что хорошо согласуется с мнением Р. Якобсона. Стремление к открытому слогу не только органично для славянской фонетики (восходит к закону открытого слога в общеславянском языке), но и актуально для современного разговорного русского языка (Бондарко 1969). П. Г. Богатырев обращает внимание на стилистические функции добавочных гласных. Они придают экспрессивность отдельным словам и фразам, позволяют варьировать ритм и мелодию (Богатырев 1963: 391—392)¹.

¹ О дополнительной вокализации в языке поэзии см.: Реформатский 1971: 200—208

Увеличение слогового объема слов в поэзии Цветаевой может быть иконичным и вести за собой обновление привычной нормативной формы в структурном подобии с формой окказионально вокализованной (ненормативной для современного языка, но обычной в прошлом). Так, в стихотворении из цикла «Деревья» читаем:

Целые народы

Выходцев! — На милость и на гнев!

Види! — Буди! — Вспомни!

...Несколько взбегающих дерев

Вечером, на всхолмье

(II: 147).

Формы *види, буди* передают мольбу деревьев, тянущихся к небу. Помимо архаического облика слов, несущего идею вечности, помимо стилистической приподнятости, формы эти отличаются от соответствующих форм современного русского языка *видь, будь* своей протяженностью, фонетически усиливающей образ тянущихся ветвей. Помещение в один ряд архаичных форм и созвучной им, аналогичной по структуре, формы современного русского языка приводит к актуализации современных и восприятию древних форм как естественных в языке.

Все описанные факты колебания слогового объема слов (сокращения и увеличения) сближают поэтический язык Цветаевой с языком русской классической поэзии (ср. многочисленные примеры из произведений Державина, Жуковского, Пушкина, Грибоедова, Баратынского, Фета; Гончаров 1973: 77—84). Но если в классической поэзии, особенно в поэзии XVIII в., при неустойчивой литературной норме колебание слогового объема слова, по наблюдениям Б. П. Гончарова, «как правило, зависит от ритмической инерции и лишь в редких случаях несет на себе особую стилистическую поме-

ту» (указ. соч: 80)¹, то в поэзии Цветаевой вокализованные и невокализованные варианты слов выполняют не только стилистическую, но также иконическую и смыслообразующую функцию.

б) Фонетическая трансформация

Если такие варианты, как *корабль, корабель, корабель, корабь* и многие другие, описанные выше, при всей их стилистической нагруженности и даже при потенциальном семантическом сдвиге не нарушают тождества слова, то фонетические модификации звукоподражательных слов занимают промежуточное положение между вариантами одного слова и разными словами. Так, в поэме «Переулочки» фонетическая вариантность звукоподражательного слова представлена непосредственно в контексте:

Как за праву-то рученьку —
Хлест да плёск!
Вместо белой-то рученьки —
Ящеров хвост!

Как за леву-то рученьку
Схватит — хляст!
Ошалелой гадюченькой
В левый глаз!

(П.: 108).

Изменчивость звукового облика слова и тем самым превращение одного слова в другое моделирует изображаемую сцену превращения колдуньи в ящерицу, в змею, в рыбку, ускользящую от доброго молодца и заманивающую его в

¹ Впрочем, версификационная обусловленность вариантов, традиционно признаваемая литературоведами, кажется преувеличенной и для поэзии XVIII—XIX вв.: каждый из вариантов слова в любое время имеет отличительные свойства, которые не могут быть безразличными для поэтов.

свой чертог. Слова *хлест* и *хляст* находятся в ряду повторов *хлест — плёск — хляст — клёк — хлип — плёск* (III: 272—273), где представляют собой одновременно и одно и то же слово, и разные слова. Приводя большое количество подобных примеров из разговорного языка, диалектов, художественной литературы и описывая семантику таких слов (глаголов мгновенного действия¹), А. И. Германович подчеркивает, что «в глаголах киноимитических мы встречаемся со стремлением самими звуками передать внутренний характер процесса, способ совершения действия <...> Разговорный язык дает целую гамму переходных случаев от глагола к чистому звукоподражанию <...> О силе, характере, продолжительности, часто и об объекте действия судят по звуку. Различаются, например: “хлоп”, <...> “хлип”, <...> “хлюп”, <...> “хляп”, <...> “хлоп”, <...> “хлясь”, “хлясть”, <...> “хрясь”, “хрясть”, <...>, “хрусь”, <...> “хрумк”» (Германович 1948: 42—44).

7. Паронимическая аттракция

Яркой приметой поэтического языка Цветаевой является множество фонетико-лексических трансформаций, непосредственно связанных с явлением паронимической аттракции². Слова у Цветаевой очень часто плавно преобразуются, превращаются одно в другое:

Все древности, кроме: дай и мой,
Все ревности, кроме той, земной,
Все верности, — но и в смертный бой
Неверующим Фомой

(II: 119).

¹ О разных точках зрения на грамматическую природу слов такого типа см. также: Откупщикова 1995: 55—62.

² О паронимической аттракции у Цветаевой см. также: Северская 1988.

Для поэтического языка Цветаевой характерно обилие паронимических сближений квазиомонимов — слов, различающихся одной фонемой (смыслоразличительным звуком), и квазиомографов — слов, различающиеся одной буквой: *Я тебя загораживаю от зала, / (Завораживаю — зал!)* (II: 204); *Цвет, попранный светом. / Свет — цвету пятою на грудь* (II: 146); *Возращу и возвращу сторицей* (I: 410); *Русь кулашная — калашная — кумашная!* (III: 269); *С этой безмерностью / В мире мер?!* (II: 186); *Мох — что зеленый мех!* (II: 360)¹, и многие другие. Здесь приведены только те примеры, в которых квазиомонимы встречаются не в рифменной позиции конца строки. Если включить в рассмотрение и рифмы, число примеров значительно увеличится, так как приверженность Цветаевой к квазиомонимам отчетливо проявляется в рифмовке. Однако созвучие слов внутри строки обычно создает внутреннюю рифму.

Семантика процитированных строк и синтагм даже вне более широкого контекста обнаруживает связь созвучий со смысловыми противопоставлениями. Семантическим оппозициям соответствуют фонетические сближения на уровне лексемы, в чем отражается диалектика тождества и различия. О. М. Фрейденберг отмечает, что именно такие звуко-смысловые связи характерны для языка фольклора: «Цезура и антитезы выполняют в фольклорном языке чисто синтаксическую функцию противопоставления двух членов предложений, а рифма, аллитерация и симметрия объединяют их в единый круг» (Фрейденберг 1941: 55).

Диалектика тождества и различия сказывается и в том, что паронимическая аттракция у Цветаевой, основанная на квазиомонимии этимологически неродственных корней, нередко имитирует исторические чередования: *Сын — утесом, а дочь — утехой* (III: 592); *Мой глупый грешок грошовый!* (I: 464); *О путях твоих пытать не буду* (II: 221); *Рябину /*

¹ Вспомним и отмеченный ранее переход *чащ звук* → *чаш звук* (с. 25).

Рубили / Зорькою (II: 324); *Любовь, это значит... — Храм? / Дитя, замените шрамом / На шраме!* (II: 193) и многие другие.

Звуковые элементы — корреляты исторических чередований — в истории языка меняли свой фонематический статус: на ранних стадиях развития языка звуковые изменения были позиционно и комбинаторно обусловлены, следовательно, представляли собой варианты одной фонемы. В современном русском языке это, несомненно, фонемы разные, однако регулярность чередований несколько ослабляет их смыслоразличительные функции (ср.: не смысловое, а стилистическое различие между *дразнить* и *дражнить*; у Цветаевой слово *дражнит* встречается в поэме «Егорушка»).

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 — неэксплицированный средний член между данными в контексте:

Осенняя седость.
Ты, Гётевский апофеоз!
Здесь многое спелось.
А больше еще — расплелось
(II: 146);

Золото моих волос
Тихо переходит в седость.
— Не жалеите! Всё сбилось,
Всё в груди слилось и спелось
(II: 149).

В обоих контекстах средним членом, объединяющим слова *спелось* — *расплелось* и *слилось* — *спелось* является одно и то же слово *сплелось*. Несомненность его скрытого присутствия очевидна в цветаевской системе преобразования

одного слова в другое. При этом несказанное, оставшееся в подтексте, но неизбежно восстанавливаемое слово получает статус самого существенного семантического элемента. Характерно, что этот нагруженный смыслом «нуль слова» еще и семантически синкретичен: поскольку речь идет о волосах, скрытое слово *сплелось* имеет прямое значение ‘переплелось, перепуталось’, а поскольку субъект этого действия *многое, больше еще, все в груди*, несомненно и переносное, абстрагированное значение глагола *сплестись* — ‘соединиться, слиться друг с другом’.

В произведениях Цветаевой широко распространена паронимическая аттракция анафорического типа, когда общим элементом контекстуально и семантически сближаемых слов является их начало. Обилие слов с инвариантным префиксом неоднократно зафиксировано и с разных точек зрения описано в лингвистической литературе о Цветаевой (см., напр.: Ревзин 1971: 228—231; Черкасова 1975). Однако не только приставочные образования заслуживают внимания. Анафорическим звуковым комплексом, не совпадающим с морфемой, могут быть объединены два слова или несколько:

Коли взять на вес:
Без головы, чем без

Пуговицы! — Санкюлот! Босьяк!
От Пугача — к Сэн-Жюсту?!
Если уж пуговица — пустяк,
Что ж, господа, не пусто?
(П.: 214);

Смерть самое встречают смехом
Мои усердные войска
(П.: 26);

Ариадне — сестра
Дважды: **лоном** и **ложем** свадебным
(III: 647).

Кроме того, анафорический комплекс звуков иногда омонимичен настоящей приставке и воспринимается на ее фоне в контексте стихотворения. Таким образом, анафорическая часть слова становится потенциальной приставкой («квазиприставкой»¹) в языке поэзии:

Пока еще **заботушкой**
Не стал — прощай, **забавонька!**
(П.: 37);

Длинную руку на бедро...
Вытянув выю...
Березовое серебро,
Ручьи живые!
(II: 144).

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

Вещи бедных — странная пара
Слов. Сей брак — взрывом грозит!
Вещь и бедность — явная свара.
И не то спарит язык!

Пономарь — что́ ему слово?
Вещь и **нищ**. Связь? Нет, разлад
(П.: 287).

Показывая несоответствие двух понятий («имущество» и «тот, у кого нет имущества»), Цветаева прибегает к эпифоре

¹ О квазиединицах в языке поэзии см.: Григорьев 1979: 283—300.

как к единственному возможному аргументу сходства и показывает несостоятельность этого аргумента. Действительно, в данном случае слова *вещь* и *нищ* объединены только двумя признаками — односложностью и звуком [ш'ш'] (буквой «щ»). Семантическое и морфологическое противопоставление их (существительное ж. рода — прилагательное м. рода) не может быть снято или даже в какой-то мере нейтрализовано чисто фонетическим совпадением конечных звуков. Вероятно, это связано с тем, что в языковой системе каждая приставка обладает семантикой, а флексия, как правило, ею не обладает, поэтому 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 остальными» (Журавлев 1981: 38).

Специального внимания заслуживает преобразование одного слова в другое перестановкой звуков и слогов:

Под твоим перстом
 Что Господень хлеб
 Перемалываюсь,
 Переламываюсь¹
 (II: 257);

Тут взвоят как,
 Как взноют тут:
 Один: **тюфяк!**
 Другой: **фетюк!**
 (II: 166);

Где **не** ужиться (и не тщусь!)
 Где **унижаться** — мне едино
 (II: 315);

Чужестранец
 Думалось мне, **мужи** —
Вы!

Народ
 Чуть **живы мы**, вот что. Брось
 Поученья...
 (III: 580).

Такие метатетические пары, пожалуй, из всех случаев паронимии ближе всего к явлениям переосмысления слов, очевидно, потому, что метатезы — древнейший способ переименования, связанный с эвфемизмами в мифологии, паремологии, тайных языках (Богатырев 1971: 385; Лотман 1979: 98). Последний пример (из пьесы «Ариадна») примечателен положением метатезы в репликах диалога и в контексте переосмысленного мифа. О. М. Фрейденберг пишет о том, что диалог в фольклорных текстах строится как «Словесная перебранка <...> начал» (Фрейденберг 1936: 139).

Метатеза часто связана с поэтической этимологией — намеренным парадоксальным переосмыслением слова в художественном тексте.

Перестановка букв или звуков в обратном порядке (реверс) иногда создает антитезу:

Что с глазу на глаз с молодым Востоком
 Искала я на лбу своем высоком
Зорь только, а не **роз!**
 (I: 534).

Анаграммами могут объединяться словосочетания, члены которых обмениваются слогами, в результате чего полу-

¹ Об этом тексте см.: Маймескулов 1995

чается фонетически замкнутая конструкция с взаимным зеркальным отражением элементов, указующим на взаимосвязь обозначаемых понятий:

Лютая юдоль,
Дольняя любовь

(Ш: 118).

Если в строках *Лютая юдоль*, / *Дольняя 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:

- (a) Короткая **спевка**
- (b) На лестнице **плёвкой**:
Низов голосовка
- (c) Не **спевка**, а **сплёвка**:
На *лестницу* легких
Ни цельного — ловко!

Торопкая **склёвка**

(П.: 279).

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

Не менее очевидна связь между тремя словами, заключающимися 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

Сводня!

О-сво-бо-дите меня!

(Ш: 656);

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

(I: 424).

В поэме «Переулочки» хорошо представлена производящая функция звукового и слогового строения слова, роль метатезы в порождении серии образов.

В этой поэме, написанной по мотивам былины «Добрыня и Маринка», слово *лазорь*, являясь обозначением высоты и запредельности, другой земли, другого мира, а также души, становится основой целой группы окказионализмов со сходной структурой: *Зорь-Лазаревна*, *Синь-Ладановна*, *Синь-Озеровна*, *Высь-Ястребовна*, *Зыбрь-Радуговна*, *Глыбрь-Яхонтовна*, *Синь-Савановна*. Поэтика этого произведения связана с фольклорно-мифологическими образами и фольклорными моделями построения текста. Перечисленные окказионализмы образованы по модели олицетворяющих и задабривающих названий двенадцати лихорадок в русских заговорах (см.: Черепанова 1983: 76). Приведем несколько строф, в которых тема «лазори» (пути в бесконечность и бессмертие, куда героиня пытается поднять за собой героя) становится кульминацией поэмы:

Ни огня-ни котла,
Ни коня-ни седла,
Два крыла,
Да и в **ла—**
зорь!

Лазорь, лазорь,
Крутая гора!
Лазорь, лазорь,
Вторая земля!

**Зорь-Лазаревна,
Синь-Ладановна,**

Лазорь-лазорь,
Прохлада моя!
Ла—зорь!

<...>

Котел без дна!
Ладонь-глубизна!
Лазорь, лазорь,

Синь-Озеровна:

Ла—зорь!

<...>

Лазорь, лазорь!
Златы стремена!
Лазорь, лазорь,
Куды завела?

Высь-Ястребовна,

Зыбь-Радуговна,

Глыбь-Яхонтовна:

Ла—зорь!

(П.: 113—114).

Характерно, что в ряду таких величаний каждый следующий член мотивирован предыдущим, причем комплексно на нескольких языковых уровнях: звуковом, ритмическом, грамматическом, семантическом.

Исходным элементом ряда является слово *лазорь*, разъятое переносом так, что первый слог не только получает сильное ударение, но и попадает в позицию рифмы. Затем

оба слога начинают самостоятельное существование. Первое преобразование *Лазорь* → *Зорь-Лазаревна* осуществляется прежде всего перестановкой слогов. Заметим, что метатеза в номинации мифологических персонажей (типа *домовой* → *модовой*) выполняла важную функцию: во-первых, словесная перевернутость изоморфна перевернутости персонажей из потустороннего мира, а именно с перевернутым миром отождествлялись и чужие страны. Во-вторых, метатеза, как уже говорилось, была одним из способов эвфемистической замены при назывании мифологических существ. Вместе с фонетико-структурным преобразованием происходит и преобразование семантическое, связанное с цветообозначением: лазоревое до сих пор устойчиво связанное в поэме с традиционными цветовыми образами моря и неба (зеленым, голубым), превращается в цвет зари. Поскольку в языке фольклора слова *лазорь*, *лазоревый* могут обозначать любой «красивый» цвет в его интенсивном, крайнем проявлении (Хроленко 1977), превращение лазоревое цвета в цвет зари у Цветаевой в одно и то же время и соотносится с фонетико-структурной перевернутостью, и, независимо от нее, имеет самостоятельное архетипическое основание.

Анализируя поэму «Переулочки» с семиотических позиций, Е. Фарыно показывает, что патроним *Зорь-Лазаревна*, отсылая к Лазарю Четверодневному, имеет «смысл ухода в потусторонний мир через смерть и бесконечное восхождение — по ту сторону — к абсолюту» (Фарыно 1985: 313).

Следующая ступень преобразования *Зорь-Лазаревна* → *Синь-Ладановна* определяется моделью величания, которая становится в дальнейшем структурным стержнем всего ряда. Производящей основой первого компонента — *синь* — является цветообозначение *лазорь*, второго компонента — *Ладановна* — начальный слог слова *лазорь* и структура патронима, а также возможность обозначить цвет ладанного дыма как синий. На ступени *Синь-Ладановна* → *Синь-Озеровна* повторяется первое слово, наполняясь,

однако, новым смыслом: тусклая синева ладана преобразуется в яркую синеву озера. Слово *Озеровна*, семантически связанное со словом *синь* благодаря традиционности эпитета *синий* при обозначении водного пространства, тематически резко отличается от структурно параллельного ему патронима *Ладановна*, но зато фонетически связывается со словом *лазорь* согласными [з] и [р]. Следующие сочетания — *Высь-Ястребовна*, *Зыбрь-Радуговна* и *Глыбрь-Яхонтовна* утрачивают фонетическую связь с предыдущими, сохраняя только ритмическое подобие им, но зато крепко сцеплены друг с другом мелодическим рисунком, определяемым повтором гласных [ы] — [а] — [о] — [а]. Фонетическая обособленность этого ряда соответствует его семантической обособленности: сочетания *Высь-Ястребовна* и *Глыбрь-Яхонтовна* не являются прямым цветообозначением. В сочетании *Зыбрь-Радуговна* можно видеть, с одной стороны, смешение всех возможных цветов (*радуга*), а с другой стороны, разрушение этого комплекса (*зыбрь*). По формулировке Е. Фарыно, все это — «проявления одного и того же потустороннего мира, а их мнимое различие имеет своей целью только передать представление о его беспредельности» (указ. соч.: 272). Характерно, что в конце цитированного фрагмента слово *лазорь*, теперь уже не разделенное на слоги, синтезирует аналитически выстроенную систему образов, представляя собой объединение в недифференцированную “лазорь” всех мнимых пространственных стратификаций» (там же).

Анализ звуковой организации произведений Цветаевой показывает, что связь формы и содержания в поэтическом тексте имеет отнюдь не поверхностный характер: связь эта способна выразить глубокие и сложные понятия, мотивировать логическое чувственным. На примере фонетики более, чем на примерах какого-либо другого языкового уровня, становится заметным такое основополагающее свойство поэзии, как превращение формального в содер-

жательное, особая эмоция формы. Однако собственно фонетические сближения и фонетическая индукция текстообразования представляют собой все же только потенциально семантические явления: смысловые основания звуковых повторов и модификаций остаются в подтексте, хотя этот подтекст в произведениях Цветаевой максимально активизируется.

II. ЭТИМОЛОГИЗАЦИЯ

Внимание поэта к внутренней форме слова¹ и, с разной степенью глубины, к его этимологии связано и с активизацией образных ресурсов языка, и со стремлением к преодолению автоматизма речи, и с поисками этимологического значения как первоисточника смысла. Интерес к этимологии слов составляет человеческую потребность.

Этимология или ее фонетическое подобие (звуковое сходство корней слов) нередко служили основой народных примет и обрядов (Богатырев 1971: 186), во все времена и во всех слоях общества была распространена «народная этимология» (Пауль 1960: 260—264; Кондрашов 1977 и др.). Многие топонимические легенды связаны с этимологией слова или с каламбуром (Гридина 1984). Актуализация этимологических связей слова, а также явления нарочито ложной этимологии (переосмысления) использовались в истории литературных языков как сильное выразительное средство в разных художественных системах, с разным стилистическим заданием. В частности, в русской литературе такие этимологические сближения характеризуют и высокий стиль «плетение словес», свойственный средневековой агиографической литературе, и стилистику скоморошеской речи (Лихачев, Панченко 1976: 26—27).

Различные риторические фигуры, связанные с лексическим, корневым, структурным повтором (этимологическая фигура, анноминация, полимпитот, парегменон, хиазм

¹ В работе принято следующее определение термина: «Внутренняя форма слова — характер связи звукового состава слова и его первоначального значения, семантическая или структурная соотнесенность составляющих слово морфем с другими морфемами данного языка; способ мотивировки значения в данном слове» (Энциклопедия). О различных толкованиях термина «внутренняя форма слова» см.: Григорьев 1979: 106.

и др.) использовались и используются во всех языках и во всех стилях речи (Береговская 1984: 277—237). Происхождение таких риторических фигур относят к глубокой древности — к ритуальному языку первобытного общества (Фрейденберг 1936).

У Марины Цветаевой этимологизирование, данное непосредственно в контексте художественного произведения, становится средством познания и моделирования мира, обнажая связь формы и содержания в самом языке и вскрывая тем самым механизм деривационных процессов. Характерно, что не только поэзия, но и проза Цветаевой, ее критические статьи и письма и даже ее бытовая речь отражают повышенное внимание к этимологии слов¹. В настоящее время опубликованы наблюдения над внутренней формой слов в прозе Цветаевой (Черкасова 1982; Стрельцова 1984: 31; Грушко 1989; Вольская 1999; Ляпон 2010 и др.).

В этой главе анализируются результаты контекстуально-соположения слов, однокоренных в современном русском языке, средства и результаты этимологической регенерации

¹ Об этом пишет Е. Б. Тагер: «Другой раз, послав к нам какую-то девушку с запиской, она приписала в постскриптуме: “Обласкайте девочку, она — душенька, и даже — “Душенька” — Психея — Психея”. Я привожу эти высказывания не ради их каламбурного изящества, а потому что в них молниеносно, как в осколке зеркала, отразился весь внутренний строй Цветаевой — и как личности, и как поэта. Душенька — слово житейского повседневного обихода. Но Цветаевой этого мало: она раздвигает его смысл — встает “Душенька” с большой буквы (поэма И. Ф. Богдановича) — душа — Психея. Слово вырастает, воздвигается, громоздится или, наоборот, разверзается вглубь, открывается скрытое дно. И все творчество Цветаевой дышит этой неукротимой жадной вскрыть корень вещей, добиться глубинной сути, конечной природы явлений» (Тагер 1988: 499—500). Ср. также строки М. Цветаевой из письма, адресованного Р.-М. Рильке: «Вы возвращаете словам их изначальный смысл, вещам же — их изначальное название (и ценность). Если, например, Вы говорите “великолепно”, Вы говорите о “великой лепоте”; о значении слова при его возникновении. (Теперь же “великолепно” — всего лишь стершийся восклицательный знак)» (Рильке — Пастернак — Цветаева: 86).

(оживления внутренней формы слова), некоторые явления, связанные с поэтической этимологией в поэзии Цветаевой.

1. Корневой повтор

Сближение однокоренных слов в словосочетании, в стихотворной строке, строфе, а также в более крупных, но структурно объединенных контекстах является одним из проявлений такого универсального и эмоционального по своей природе приема, как повтор. Но из ряда различных повторов корневой повтор выделяется тем, что обнаруживает и актуализирует самое существенное в слове — его корень. Поэтому корневой повтор — это и средство анализа слова в системе его образно-понятийных связей, и средство познания вещей в процессе их называния. А вся поэтика Цветаевой строится именно на словесном воплощении акта познания, неразрывно связанном с максимальной экспрессивностью слова. Сама Цветаева писала: «Стоит мне только начать рассказывать человеку то, что я чувствую, как — мгновенно — реплика: «Но ведь это же рассуждение!»» (IV: 524 — «Земные приметы»).

Познавательная функция этимологического анализа слов при корневом повторе усилена словообразовательным анализом слова в тех же контекстах, что достигается пересечением ряда однокоренных слов с рядом одноаффиксных. Выделимость аффиксальных морфем и их экспрессивные функции в поэзии Цветаевой — одна из самых характерных особенностей ее поэтики (Черкасова 1975; Авдеева 2000). Лексическая мотивация у Цветаевой постоянно сопровождается структурной мотивацией. Большое значение для акта познания в языке поэзии имеет и включение морфемного (в том числе корневого) повтора в систему повторов (а также противопоставлений) фонетических, синтаксических, семантических. Актуализация каждого из языковых элементов в этой системе контекстуальных связей индуктивно порождает

дает расширение и углубление его семантики, в свою очередь требующее воплощения в новых контекстуальных связях, что и составляет важнейший элемент творческого процесса.

Поскольку деэтимологизация, сдерживаемая человеческим стремлением к познанию, происходит медленно, на протяжении веков, степень мотивации слов, т. е. осознания их внутренней формы, может считаться одинаковой и для 10—30-х годов XX века, когда писала Цветаева, и для нашего времени.

С другой стороны, степень осознания этимологической близости многих слов даже в строго синхронном срезе неодинакова для всех носителей языка: в сознании человека, профессионально работающего со словом, этимологические связи слов обычно более глубоки, чем у других носителей языка. Кроме того, творческое отношение писателя к языку обуславливает авторскую мотивацию — поэтическую этимологию, а также паронимическую аттракцию, т. е. распространение фонетического сходства на смысловое.

В тех случаях, когда Цветаева актуализирует этимологию слов, отчетливо однокоренных в современном русском языке, художественные задачи поэта весьма разнообразны. Прежде всего, это аргументация образа усилением его чувственной основы, связанной с мотивированностью производного слова или фразеологизма:

Есть счастливицы и счастливицы,
Петь *не* могущие.
Им — Слезы **лить!**
Как сладко — **вылиться**
Горю — ливнем проливным!
(II: 323).

В подобных случаях цветаевские контексты нередко содержат цепочки однокоренных слов, развивших в языке

разные значения благодаря своей собственной сочетаемости. Цветаева собирает воедино их прямые, переносные и фразеологически связанные значения, тем самым семантически обогащая каждое из слов общего словообразовательного гнезда:

Обнимаю тебя **кругозором**

Гор, гранитной короною скал.

<...>

...**Кру́гом** клумбы и **кру́гом** колодца,

Куда камень придет — седым!

Круговою порукой сиротства,

Одиночеством — **круглым** моим!

(II: 339).

Пример показывает, что в сфере образности каждого из слов с корнем *-круг-* вовлекаются те языковые связи, а следовательно, и потенциальные в языке значения, которые однокоренные слова приобрели благодаря переносному употреблению и функционированию во фразеологическом обороте. Две фразеологические единицы *круговая порука* и *круглый сирота*, реализующие в языке разные переносные значения слов с корнем *-круг-*, оказались контаминированы, слиты в одну единицу *круговою порукой сиротства* подобно междусловному наложению (Янко-Триницкая 1975). Контекст настолько подготовил мотивировку сочетания *круглое одиночество* в значении 'абсолютное одиночество' смыслом *круглое* 'охватывающее со всех сторон, способное обнять, вместить', что компоненты этого сочетания разбираются знаком тире, сигнализирующим превращение десемантизированного в языке определения *круглое* в составе фразеологического оборота в лексически значимое и мотивированное первичной образностью. В черновой тетради Цветаевой есть запись о замысле этого стихотворения из цикла «Стихи сироте»: «Решить: Я сама — тем, что я вижу,

т. е. горы, замок и т. д. — мое средство. Я — ими. Либо: подобно тому, как. — Первое — лучше, сильнее; но тогда очень следить, чтобы не перейти на подобия. Одно: я сама становлюсь вещью, чтобы ею обнять. Другое: я, человек, обнимаю рядом вещей... Нужны вещи безотносительно-круглые: клумба, башня, кругозор, равнина» (БП-1965: 761). Помещение слова *кругозор* в ряд «безотносительно-круглых вещей» в записи Цветаевой очень показательно, так как принципиально важным элементом ее мировосприятия является восприятие абстрактного в вещественных образах¹, что в конечном счете и определяет мотивацию такого понятия, как «круглое одиночество», первичной образностью прилагательного.

Подобное явление, характеризующее все творчество Цветаевой, проиллюстрируем двумя примерами:

Ибо — без лишних слов

Пышных — любовь есть **шов**.

Шов, а не перевязь, шов — не щит.

— О! не проси защиты! —

Шов, коим ветер к земле **пришит**,

Коим к тебе **пришита**.

<...>

Так или иначе, друг, — **по швам!**

(П.: 205);

¹ Цветаева писала в статье «Искусство при свете совести»: «По отношению к миру духовному — искусство есть некий физический мир духовного. По отношению к миру физическому — искусство есть некий духовный мир физического» (V: 361). Ср. высказывание Ф. И. Буслаева: «Человек разделит свою духовную природу на две области: часть возводил ее до обоготворения, частью низводил до вещественной природы: и таким образом бессознательно чувствовал в себе два противоположные начала — вечное и тленное, осязательно совокупив их в образе своего божества» (Буслаев 1887: 140).

Тридцатая годовщина
Союза — держись, злецы!
Я знаю твои морщины,
Изъяны, рубцы, **зубцы** —
Малейшую из **зазубрин!**
(*Зубами*, коль стих не шел!)
Да, был человек возлюблен!
И сей человек был — стол

Сосновый

(П: 311).

Из многочисленных примеров мотивации смысла слова его однокоренными словами укажем еще такие сочетания: *крылышко крылатки* (I: 320), *То плетуньи-кружевницы / День и ночь сплетают сплетни* (П.: 43), *отзывчивыми на зов* (П.: 199), *Громкое имя твое гремит* (I: 288), *Под ногой / Подножка* (II: 233), — *Сигарера! Скрути мне сигару* (I: 474). На соблюдаемой или, наоборот, нарушаемой этимологической логике могут строиться ирония, сарказм:

Раз он **бургомистр**,
Так что ж ему, кроме

Как **бюргеров** зреть,
Вассалов своих?

(П.: 218);

Нищеты — робкая мебель!

<...>

От тебя грешного зренья
Как от язв, трудно отвлечь.
Венский стул — там, где о **Вене** —
Кто? когда? — страшная вещь!

(П.: 285).

В поэзии Цветаевой обнаруживаются свойства и функции сочетаний однокоренных слов, восходящие к художественной системе русского (и — шире — славянского) фольклора (Евгеньева 1963: 101—247; Толстой 1971). Однако свойства фольклорного приема в ее контекстах проявляются более четко, чем в самом фольклоре, — благодаря перенесению приема из контекста типичного в контекст нетипичный (преодоление автоматизма в восприятии определенного приема). А. П. Евгеньева показывает, что у таких сочетаний, как *пахарь пашет, седлать седло, золотом золотить, мед медвяный* и др., синтаксическая семантика заключается прежде всего в выражении типичности, полноты и интенсивности явления как процесса и в выражении существенного типического признака предмета (Евгеньева 1963: 149). Подобные тавтологические сочетания у Цветаевой выполняют ту же основную функцию типизации и усиления: — *Пусть моей тени / Славу трубят трубачи!* (II: 142); *Черный читает чтец* (I: 292); *Треплются их отресья* (I: 277); *Вот ты и отмучилась, / Милая мученица* (I: 281); *Ревностью жизнь жива!* (II: 203); *Нет, сказок не на-сказывай* (II: 162); *Чтоб выхмелил весь сонный хмель* (П.: 36); *Смотрины-то смотреть — не смотри!* (П.: 31); *Я свечу тебе в три пуда засвечу* (П.: 46); *Ветер рябь зарябил* (П.: 51); *Уста гусяру припечатал печатью* (П.: 90); *Не скрестит две руки крестом* (I: 545); *Он гвоздиками пригвожден* (II: 151); *Перелетами — как хлестом / Хлестанные табуны* (II: 193); *То не черный чад над жаркою жаровнею* (П.: 67); *В глубинную глубь затягивает* (П.: 72); *Наш моряк, моряк — морячок морской!* (I: 544); *Союзнически: союз!* (П.: 198).

Типизация, так широко представленная корневым повтором у Цветаевой, является одной из характерных черт ее стилистики, восходящей и к средневековому стилю «плетение словес», и к классицизму XVIII века, — чертой, ведущей к обобщению типизированного признака. Яркое отражение сознательного стремления Цветаевой к типизации как основе абстрагирования и абсолютизации можно видеть, напри-

мер, в авторских ремарках, сопровождающих списки действующих лиц в драматических произведениях: *Девчонка. 17 лет, вся молодость и вся Италия... Горбун, как все горбуны* («Приключение» — III: 458); *Трактирищица, торговец, охотник — каждый олицетворение своего рода занятий* («Метель» — III: 358).

В стихотворении из цикла «Стол» находим любопытное совмещение предельной конкретизации с предельной типизацией вплоть до абсолютизации признака: максимум конкретности у Цветаевой становится той границей, за которой начинается абстрагирование:

Сосновый, дубовый, в лаке
Грошовом, с кольцом в ноздрах,
Садовый, **столовый** — всякий,
Лишь бы не на трех ногах!
Как трех Самозванцев в браке
Признавшая тезка — *тот!*
Бильярдный, базарный — всякий —
Лишь бы не сдавал высот

Заветных

(II: 312).

Конкретизация предметного признака в слове *столовый* — 'предназначенный для столовой комнаты' — вызвана положением слова в ряду других определений, характеризующих столы по исходному материалу (т. е. по их природе и по назначению). Абсолютизация же определяется общностью корня у субъекта и атрибута, настойчивой, за пределами литературной нормы находящейся тавтологией *столовый стол*. Не случайно поэтому слово *столовый* дано в конце перечислительного ряда как единственно способное обобщить все возможные признаки стола. Абстрактное значение слова *столовый*, наслаиваясь на конкретное, из него прорастает, но его же и поглощает.

Типизация действия, мотивированность его названия однокоренным с глаголом существительным как основание для словообразовательной модели представлены в стихотворении «Так вслушиваются...»¹.

Так влюбливаются в любовь:

<...>

Так вглатываются в глоток:

<...>

Вшептываются в шепот.

<...>

Впадываются в: падать

(II: 194).

Типичность и естественность образования приставочного глагола от предложно-падежного сочетания наглядно показана у Цветаевой простым соположением производного слова и производящей конструкции. Такая структура с повторением приставки-предлога — древнейший вид оформления синтаксической связи глагола с существительным — объектом действия, чрезвычайно распространенный в фольклоре и в диалектах всех славянских языков (Евгеньева 1963: 20—98). И, как это часто бывает у Цветаевой, продемонстрированная ею четкая языковая закономерность доказывается языковым сдвигом. На месте существительного из предложно-падежного сочетания оказывается глагол (*падать*), своей окказиональной субстантивацией подчеркивающий заданность субстантивной функции дополнения. Постановкой двоеточия после предлога *в* Цветаева, расчлняя сочетание, перемещает предлог из препозиции управляемого существительного в постпозицию управляющего глагола, обнажая и актуализируя глагольное управление. Глагол, уже содержащий приставку *в-*, получает таким образом еще и изоморф-

¹ См. анализ этого стихотворения: Ревзин 1971: 224—231; Черкасова 1975: 147—148.

ный ей элемент, почти постфикс; синтаксическое свойство глагола материализуется в подобии новой глагольной морфемы (этого постфикса). Характерно при этом, что переход от узуальных глаголов *вслушиваются, внюхиваются* и т. п. к окказиональным — *вглатываются, впадываются, вплясываются* практически незаметен в контексте стихотворения, настолько окказионализмы подготовлены и мотивированы продуктивной словообразовательной моделью. О реализации потенциального языкового свойства в этом стихотворении писал И. И. Ревзин: «Указанная модель дистрибутивно свободна, и поэт как бы демонстрирует незамкнутость ряда глаголов, употребляемых в этой модели (более того, показана возможность адаптации любой основы)» (Ревзин 1971: 231).

Образование многочленного ряда окказионализмов по продуктивной словообразовательной модели — излюбленный прием Цветаевой, и он не раз привлекал внимание исследователей (Ревзин 1971; Черкасова 1975; Шаяхметова 1979; Аронова 1984 и др.). Поскольку в таких рядах, как *вслушиваются — вглатываются — впадываются, расставили — рассадили — рассорили* и т. п., постоянные аффиксы *в-, рас-* определяют своей семантикой наличие общей семы у всех членов цепочки, можно считать, что они, по существу, выполняют роль корня (общей морфемы семантически сходных слов). Тем самым внимание читателя неизбежно оказывается сосредоточенным на варьирующихся элементах ряда — корнях слов, так как именно они, подобно аффиксам в ряду однокоренных слов, несут здесь новую информацию. Таким образом, Цветаева, как бы перераспределяя роль аффиксов и корней, актуализирует одновременно то и другое: аффиксы повторами, а корни вариациями. На этом перераспределении морфемных функций основано пересечение горизонтального ряда подобий с постоянным корнем и вертикального ряда подобий с постоянной приставкой. Наглядное функционирование модели в контексте выполняет не только актуализирующую роль, но и стано-

вится одним из средств типизации явления, представленным уже не на лексическом, а на грамматическом уровне, в морфологии, словообразовании и синтаксисе. Типизация, основанная на первичной мотивированности слова семантикой его корня или аффикса, приводит к абстрагированию и, таким образом, к освобождению свойств слова и его потенциальных возможностей от их узуальных реализаций: к самостоятельному функционированию слова и грамматической модели на лексико-семантическом и на грамматическом уровне. Далее она ведет к интенсификации признака вплоть до гиперболы.

Гиперболы, построенные на сочетании однокоренных слов (*Крик — и перекричавший всех / Крик — П.: 99; Тише тихого! — П.: 243; куда громовее, чем громом — III: 757; Там одна — темней / Темной ночи — I: 323; Выситься над высокой — I: 187; Все и семижды всё — III: 69*), по существу основаны на отрицании мотивирующего признака, полученном в результате доведения его до предела и превышения этого предела. Конечный результат интенсификации признака, представленный его отрицанием, можно видеть в таких контекстах:

Тезей

Красоты в этой жизни есть
Власть безжалостнейшая — **честь**.
Даром бьешься и даром тщишься.

Ариадна

Просветите же **нечестивца**,
Боги! Рухай, гордец, с горы!
Афродитины — се — дары
(III: 598);

От высокаторжественных немот
До полного попрапия души:

Всю лестницу божественную — от:
Дыхание мое — до: **не дыши!**
(II: 120).

Антитеза может быть основана на семантизации стилистических различий между однокоренными словами, что является традиционным приемом в языке художественной литературы:

— Житие — не жисть!
— Разучился грызть!
(II.: 234).

Эти строки, передающие жалобы разжиревших крыс в сатирической поэме-сказке «Крысолов», показывают характерную для Цветаевой трансформацию традиционного приема. Слово высокого стиля *житие*, по происхождению церковнославянское и фразеологически обусловленное в сочетании *жития святых*, здесь является носителем отрицательной экспрессии (праведная жизнь — покой и скука), а просторечное *жисть* — носителем экспрессии положительной (реальная жизнь — страдание и борьба).

С помощью однокорневого контраста нередко представлено отрицание мотивирующего признака, лежащего в основе номинации: *Справлять неисправимую работу* (I: 375); *И памятник, накоренясь, / Уже не помнит* (I: 305); *Права, не следующие вслед* (II: 120); *Давно желанного ижданного подарка / Не жду* (I: 213). Во всех этих примерах эмоциональный смысл отрицания мотивирующего признака — горечь от разлада, разминовения однородных явлений, указание на противоестественность разъединения. Выход из этого разлада отражен в таких контекстах, в которых на взаимомисключении двух противоречащих друг другу элементов строится третий:

(<...> Раз это **несносно**
И в смерти, в которой
Предвечные горы мы **сносим**
На сердце!..) — она все немногие весны
Сплела — проплывать
Невестою — и **венценосной**
(II: 229).

Можно сказать также, что контрастные сочетания однокоренных слов представляют собой оборотную сторону типизации. Они опираются на типичность признака как на критерий его истинности и постоянства: закономерность выявляется при ее нарушении.

Другим случаем нарушения существующей в языке закономерности, отражающей внеязыковую действительность, является сдвиг в мотивационных отношениях между однокоренными словами.

Рассмотрим следующие примеры:

Огнепоклонник! Не поклонюсь!
В черных пустотах твоих красных
Стройную мощь выкрутив в жгут —
Мой это бьет — красный лоскут!
(II: 51);

Ты — крылом стучавший в эту грудь,
Молодой **виновник** вдохновенья —
Я тебе повелеваю: — будь!
Я — не выйду из **повиновенья**.
(I: 408);

Гора горевала о страшном грузе
Клятвы, которую поздно **клясть**
(II.: 184).

Однокоренные слова *огнепоклонник* и *не поклонюсь*, *виновник* и *повиновенья*, *клятвы* и *клясть* находятся, безусловно, в родственных для современного языкового сознания отношениях, но не в деривационных, т. е. не в отношениях непосредственной мотивации. Слово *огнепоклонник* образовано от словосочетания *поклоняться огню*, а *не поклонюсь* — от *поклониться*. Разница между словами *поклоняться* и *поклониться* не исчерпывается глагольным видом. Войдя в разные деривационные ряды, эти слова приобрели и разные значения: *поклоняться* — ‘чтить кого-, что-л. как божество, как высшую силу’; ‘относиться с преданным восхищением, благоговением к кому-, чему-л.’; *поклониться* — сов. к *кланяться* (в 1-м и 2-м знач.); *кланяться* — 1) делать поклон (поклоны) кому-л. в знак приветствия, почтения, благодарности; 2) словесно или письменно через кого-л. свидетельствовать свое уважение, внимание (МАС). Слово *виновник* произведено от прилагательного *виновный* — ‘совершивший поступок, преступление’, а *повиновение* — от *повиноваться* — ‘беспрекословно слушаться кого-л., подчиняться кому-, чему-л.’ Слово *клятва* соотносится в современном русском языке с глаголом *клясться* ‘давать клятву, клятвенно уверять в чем-л., клятвенно обещать что-л.’, а не с глаголом *клясть* — ‘предавать проклятию, проклинать’ (МАС).

Несмотря на то, что семантические различия между однокоренными словами, употребленными Цветаевой во всех цитированных строках, не допускают мотивационных отношений между этими словами, потенциально такие отношения, видимо, существуют — прежде всего благодаря живой родственности корней. Возможность перераспределения мотивационных отношений в языке реализуется нередко с утратой начальных или промежуточных звеньев в словообразовании (Аркадьева 1973: 7). Сопоставляя слова так, как будто они являются мотиватами, Цветаева перестраивает логические связи между соответствующими понятиями. Результат этого семантико-деривационного сдвига похож на результат поэтической

этимологии: сближение слов основано на авторском переосмыслении логико-понятийных и языковых связей.

Если в приведенных примерах соединяются слова, соотносимые с разными деривационными рядами, то в следующей группе контекстов наблюдается переосмысление мотивационных отношений между членами одного и того же деривационного ряда:

Перегладила по шерстке, —

Стоквался по тоске!

(I: 567);

Вода льется, беда копится.

За охотником охотятся

Ночь, дорога, камень, сон —

Всё, и скрытые во всем

Боги

(III: 635).

Слова *стосковаться* и *тоска* в современном русском языке входят в один деривационный ряд *тоска* — *тосковать* — *стосковаться*, что определяется не только наличием у них общего корня, но и сохранением семантической производности: *тоска* — ‘тяжелое гнетущее чувство, душевная тревога’; *стосковаться* — ‘впасть в тоску, почувствовать тоску от разлуки с кем-, чём-л.; соскучиться’ (МАС). Общую семантическую производность от слова *охота* имеют также слова *охотник*, *охотиться*. Здесь Цветаева разрушает типичные логические связи (*охотник* — субъект действия в охоте) и устанавливает противоположные (*охотник* — объект действия). В отличие от оксюморона, отражающего нетипичность, тяготеющую к типичности как к идеалу, перестроенные логические связи в анализируемых примерах имеют своим результатом принципиальную антитипичность: типичное (данное в общенародном языке) представлено в таких конструкциях не как истинное, а как мнимое. Так, превращение субъекта охоты в

объект отражает предпочтение поэтом признака пассивности признаку активности, что связано с цветаевской концепцией истинности стихийной, не зависящей от логики силы. В строке *тосковался по тоске* страдание (тоска) представлено как идеал поэта, противопоставленный отсутствию страдания как идеалу обыденного сознания.

Взаимообращенность логических связей между производящим и производным словом, причиной и следствием, субъектом и предикатом, субъектом и объектом, субстанцией и признаком наиболее полно и четко обнаруживается в высказываниях, построенных по принципу хиазма (синтаксического параллелизма с обратным расположением частей):

Чтобы чудился в жару и в поту
От меня ему **вершочек — с версту**,
Чтоб ко мне ему **все версты — с вершок**, —
Есть на свете золотой гребешок
(I: 437);

Ведь все то ж тебя ждет
И у жен, и у вод:
Грудь — волною встает,
Волна — грудью встает
(П.: 53);

Вся плоть вещества, —
(Счета в переплете
Шагреневом!) **вся**
Вещественность плоти
(П.: 219).

В первом контексте, построенном по модели заговора, антитеза желанной встречи и нежеланной разлуки дана через лексико-синтаксическую симметрию гиперболы и литоты. Во втором примере метафора усиливается взаимным

сцеплением ее элементов — метафоризируемого и метафоризирующего.¹

В третьем примере (*плоть вещества — вещественность плоти*) зеркальное отражение конструкции усиливает плеоназм каждого из двух сочетаний до такой степени, что он собственно плеоназмом перестает быть, выражая идею тождества в ее диалектичности.

Соположение однокоренных слов или форм одного слова (полиптон) является также сильным средством противопоставления сходных понятий: в нем обнажаются и семантизируются грамматическая форма, словообразовательные морфемы, морфонологические средства деривации. Чаще всего в произведениях Цветаевой встречается такое соположение однокоренных слов, которое выявляет различие между грамматическим или логическим активом и пассивом. Эта оппозиция представлена различными частями речи: причастными формами глаголов (*Ведущая без ведомых* — III: 637; *Заворожённый и ворожащий* — II: 51); инфинитивами (*Деве — забытой быть. / Гостю — забыть* — III: 603); прилагательными, в том числе и возникшими при адъективации причастий (*Вы столь забывчивы, сколь незабвенны* — I: 454; *Презренных и*

¹ В данном случае метафора выступает как традиционный символ уподобления женщины и воды. В «Повести о Петре и Февронии», памятнике древнерусской литературы, содержится рассказ об искушении человека и ответе девы Февронии: «Некто же бе человек у блаженныя княгини Февронии в судне. Его же и жена в том же судне бысть. Той же человек, приим помысл от лукаваго беса, возрев на святую с помыслом. Она же, разумев злый помысл его вскоре, обличи и рече ему: “Почерпи убо воды из реки сия с сю страну судна сего”. Он же почерпе. И повеле ему испити. Он же пит. Рече же паки она: “Почерпи убо воды з другую страну судна сего”. Он же почерпе. И повеле ему испити. Он же пит. Она же рече: “Равна ли убо си вода есть, или едина слажеши?” Он же рече: “Едина есть, госпоже, вода”. Паки же она рече сице: “И едино естество женско есть. Почто убо, свою жену оставя, чюжиа мыслиши?”» (Повесть о Петре и Февронии 1979: 219). Но если традиционный символ в древнерусском тексте представлен развернуто, целой притчей, то Цветаева сжимает его до формулировки, построенной на тождестве зеркально отраженных элементов.

презрительных утех — II: 70); существительными с разными суффиксами (*Завоеватель? — Нет, завоеванье!* — I: 457).

В перечисленных примерах значения актива и пассива оформляются специальными суффиксами, которые актуализирует Цветаева, сопоставляя однокоренные члены грамматической оппозицией. Встречаются, однако, и такие случаи, когда оппозиция «актив — пассив» выражена корреляцией различных частей речи (*За охотником охотятся*), а также историческими чередованиями звуков в корне, определяющим принадлежность слов одной и той же части речи к разным грамматическим классам: *Одно дело — слушать, а другое — слышать* (II: 78). Оппозиция «актив — пассив» не случайно занимает такое значительное место в творчестве Цветаевой, преобладая над всеми другими грамматическими оппозициями (по крайней мере, при употреблении однокоренных слов). В соответствии с ее мировоззрением быть подверженным наитию стихийных сил и означает избранность человека, его причастность к высшей — духовной — сфере бытия. Однако героиня произведений Цветаевой, выражающая ее лирическое «я», всегда активна и в своей активности предельно максималистична. За этим пределом и находится состояние пассивности как подверженности стихийным началам, готовности к восприятию откровения. Эта идея является содержанием многих произведений, но наиболее четко, пожалуй, выражена в поэме «На красном коне». Эта же идея неоднократно сформулирована и в прозаических произведениях, в частности в очерке «Пленный дух»: «Уже шестнадцать лет я поняла, что внушать стихи больше, чем писать стихи, больше “дар божий”, больше богоизбранность» (IV: 235).

Тот же смысл выражен в минимальной форме самим названием очерка.

Приведем примеры других грамматических оппозиций, не связанных с категориями актива и пассива. Так, актуализацию категории лица можно видеть в следующем контексте:

«Введешь в беду!
Уйдешь — уйду:
Ты — с лесенки,
Я — с башенки!»

(II: 48).

Оппозиция форм 1-го и 2-го лица связана с типичной для Цветаевой коммуникативной рамкой и с композицией многих ее произведений, в которых мир героини противопоставлен миру героя так, как противопоставлено понятие небесного, духовного понятию земного, обыденного. За внешним различием глагольных форм по грамматической категории лица стоит более глубокое различие — семантическое, так как переносные значения одного и того же глагола в употребленных формах не совпадают. Обманчивость семантического тождества форм 1-го и 2-го лица раскрывается контекстом, следующим непосредственно за оппозицией глагольных форм. Если форма 2-го лица говорит о прекращении любви, о разрыве, то форма 1-го лица — о прекращении жизни; таким образом, форма 1-го лица, относящаяся к миру героини, является в семантическом отношении как бы гиперболой формы 2-го лица. Характерно, что в художественном мире Цветаевой гипербола почти всегда связана именно с миром героини в противоположность миру героя — миру недостаточности, ущербности.

Оппозиция безличной и неопределенно-личной форм представлена в таком, например, контексте:

Синие тучи свились в воронку.
Где-то **гремит** — **гремят!**
Ворожея в моего ребенка
Сонный вперила взгляд

(I: 641).

Неопределенно-личная форма *гремят* в данном случае является метафорой формы безличной *гремит*: стихийное

действие, не соотносимое с субъектом, приписывается Мариной Цветаевой субъекту, не поддающемуся номинации (что следует из значения неопределенно-личной формы глагола) и могущественному (что следует из формы множественного числа глагола), возможно, фантастическому или мифологическому (Пешковский 1938: 318). Окказиональная неопределенно-личная форма в этой оппозиции отличается от узуальной безличной своей образностью, которая, как показывает контекст, потенциально заложена в самой грамматической форме. Окончание 3-го лица множественного числа, утратившее формально выраженную связь с субъектом действия, сохраняет тем не менее возможность обозначать субъект подразумеваемый, субъект-образ.

Соположение различных форм глагольного времени в однокоренных словах представлено следующими строками:

Буду грешить — как грешу — как грешила: со страстью!
Господом данными мне чувствами — всеми пятью!
(I: 243).

Такой ряд, в котором инвариантен корень слова, а варианты временные флексии, абстрагирует и возводит в ранг истины семантику корня, освобождая его от аффиксов как показателей частных признаков слова, т. е. в данном случае показывая всеобщность корневой семантики, независимость ее от времени.

Оппозицию форм глагольного вида можно наблюдать на следующем примере:

Что за тебя, который делом занят,
Не умереть хочу, а умирать
(I: 532).

Несовершенный вид глагола в качестве названия действия обозначает действие абстрактное, внеситуативное по отношению к конкретному, выраженному совершенным

видом. Абстрагирование видовой характеристики глагола, связанной с категорией неопределенности, соответствует одному из типологических признаков поэтического языка вообще: объективации субъективных переживаний (Ларин 1974: 56—57). В приведенном примере несовершенный вид глагола оказывается способным обозначить интенсивность страдания через его длительность, повторяемость, незавершенность. Характерно, что интенсивность жизни-страсти передается лексемой со значением смерти. Тем самым грамматическое выражение процесса, освобождаясь от лексического, обнаруживает свой семантический потенциал.

В мировоззрении, а следовательно, и в художественном мире Цветаевой значительное место занимает оппозиция единственного и множественного числа, в которой формы единственного числа связаны обычно с миром героини. Значимость этих форм определяется ценностью понятия личности, индивидуальности, исключительности. Однако и в тех случаях, когда непосредственной связи форм единственного и множественного числа с цветаевской коммуникативной рамкой не наблюдается, формы единственного числа все же противопоставлены формам множественного как положительное начало отрицательному:

Яр
Вакх в час игры. Даже не **пар**
Лунный — **пары**
Винные. Чад!
(III: 641);

Камень — **на́выки** таковы:
Камень требует головы!
— Мечь утеса. — **С лесов** — мечь **леса!**
(II: 284);

Так **писем** не ждут,
Так ждут — **письма́.**

Тряпичный лоскут,
Вокруг тесьма
Из клея. Внутри — словцо.
И счастье. И это — всё

(П: 217).

Слова *пар* и *пары* в русском языке не образуют числовой коррелятивной пары, так как имеют семантические различия. Кроме того, различия между этими словами определяются включением каждого из них во фразеологические обороты с разным стилистическим значением — поэтизм *пар лунный* и прозаизм *пары винные*. В контексте Цветаевой эти слова семантически сближены благодаря их соположению и акцентному выделению в позиции поэтического переноса (*enjambement*). Перенос расчленил фразеологические обороты и противопоставил формы единственного и множественного числа. Однако, поскольку семантические различия все же сохранились и оказались функционально важными в этом контексте, получилось как бы перераспределение функций между корнями в их фразеологически обусловленных значениях и флексиями. В общенародном языке флексии единственного и множественного числа этих слов являются не только формообразующими, но и словообразующими, так как грамматическими различиями в данном случае определяются различия семантические. У Цветаевой усилена формообразующая роль флексий, и это усиление ведет за собой перенесение именно на флексии тех семантических различий, которые были фразеологически обусловлены.

Во втором примере (*С лесов — месь лес!*) множественное число, семантически не соотносимое с единственным в общенародном языке, становится соотносимым у Цветаевой. Противопоставление единственного числа множественному в этом контексте приравнивается противопоставлению естественного искусственному, живого мертвому. Единствен-

ное число здесь, подобно корню, является хранителем исконной семантики.

В третьем примере (*писем — письма*) семантизация формальных различий в числе еще более очевидна, так как эти формы представляют собой коррелятивную пару в языке. Форма множественного числа противопоставлена форме единственного как неспособная выразить нечто желанное — способной к такому значению.

В некоторых случаях корневые повторы выполняют чисто стилистическую функцию эмоциональных усилителей. Такой эффект наблюдается, например, при употреблении аппозитивных сочетаний, преимущественно парных, при варьировании суффиксов, при повторении части слова — отзвуке:

Знать, не даром я все ночи,
Притаясь, наряд венчалъный

Тебе **шила-расшивала**
(П.: 24);

Разрывай-рывай глаза!
Спать нельзя! нельзя! нельзя!

Собирай-бирай мозги!
Тьма — ни зги! ни зги! ни зги!
(П.: 266).

Во всех этих примерах эмоциональный эффект связан с народно-поэтической традицией, а также имитацией либо разговорно-просторечной конструкции, либо отзвуков, характерных для детской речи (Янко-Триницкая 1968). В первом контексте из поэмы «Царь-Девушка» приведены слова няньки, второй изображает сцену увода детей музыкантом в сатирической сказке «Крысолов».

Все рассмотренные примеры показывают, что корневой повтор — один из важнейших поэтических приемов в идиостиле Цветаевой — явление многофункциональное. Во всех случаях повторение одного корня в разных частях речи, грамматических формах, в составе разных фразеологических оборотов дает «ощущение протекания слова, динамизацию его» (Тынянов 1977: 246).

2. Этимологическая регенерация

Выделение корня слова и построение художественного текста на актуализации этого корня в ряде контекстуально соположенных слов — настолько значительный прием в поэтической системе Марины Цветаевой, а ее языковое чутье настолько глубоко, что вполне естественны в ее произведениях многочисленные факты соположения родственных, но деэтимологизированных в языке слов — своеобразного этимологического анализа, выполняемого непосредственно в стихотворной строке или строфе. Так, контекстуально сближены этимологически родственные слова: *душа — дыхание — дуть — дудка — одышка — вдохновение — вздох — задушить; гореть — горе — горевать — горячий — горечь — огорченный — жаркий; пожар — пожирать; прорицание — роко-тать; рука — ручей; узы — союз — узел — связь — вязь; тяготенье — тяга — стяг; звякать — звенеть; хулить — хвалить; черт — черный; гробовой — сугроб; славный — словцо; страна — просторный; науцение — учителя; неподражаемо — дрожание; судорога — содрогание; лен — лнуть; бить — бич; стрела — встречный; раскрыть — крыло; ржа — рыжий; выворотить — вернуть; веретено — ворчливый; любовь — любой; плащ — плат; палочка — пальчик; колода — колодец; повесть — совесть; мостки — мостовые; заочность — око; лук — разлука; вещей — вещать — вещь; вдоль — продольный — ладонь; начало, начинать — конец,*

кончать; пробел — белый — бельмо; беспутный — путать-ся; кровь — крыть — кров; ветер — веять.

Конечно, простое соположение этимологически родственных слов, особенно в устойчивых сочетаниях (*ветер веет*), в рифменной позиции (*повесть — совесть*) или в традиционном антонимическом противопоставлении (*начало — конец*) еще не означает авторского этимологизирования. Рассмотрим, какие условия этому этимологизированию способствуют. Как видно из приведенного списка контекстуально сближаемых этимологически родственных слов — списка, далеко не исчерпывающего всего материала, — круг подобной лексики достаточно широк, что само по себе уже свидетельствует о принципиальной важности такого сближения как стилиобразующего явления. Из этого круга особенно выделяются две группы слов — с этимологическими корнями *-ду-* // *-ды-* и *-гор-*, что позволяет рассматривать реэтимологизацию слов с этими корнями не только в малых контекстах строки или строфы, но и в контексте всего творчества поэта.

Слова с исконным корнем *-ду-* // *-ды-* (в его современных вариантах *-дух-*, *-дох-*, *-дых-*, *-душ-*, *-дыш-*, *-ду-*, *-ды-*) представлены наиболее широко в стилистически различных контекстах:

Улавливать сквозь всю людскую гущу
Твой **вздох** животворящ —
Душой, дыханием твоим живущей,
Как **дуновеньем** — плащ
(II: 12);

Дудка! для этого нужен **дых**
Дюжий, — весь день **дудишь**-то!
Не затруднительно в молодых
Лéтах, а что с **одышкой?**
(II.: 259);

Другие всей плотью по плоти плутают,
Из уст пересохших — дыханье глотают...
А я — руки настезь! — застыла — столбняк!
Чтоб **выдул мне душу** — российский сквозняк!

(I: 558);

В поте — пишуций, в поте пашущий!
Нам знакомо иное рвение:
Легкий огонь, над кудрями пляшущий,
Дуновение — Вдохновения!

(I: 401);

Вздымаются не волосы — а мех,
И **душный** ветер прямо **в душу дует**.
Сегодня ночью я жалею всех —
Кого жалеют и кого целуют

(I: 284);

Балкон. Сквозь соляные ливни
Смоль поцелуев злых.
И ненависти неизбывной
Вдох: выдышаться в стих!

(II: 120);

А ветер гасит огоньки
И треплет пестрые палатки,
А ветер от твоей руки
Отводит крылышко крылатки...
И **дышит: душу** не губи!
Крылатых женщин не люби!

(I: 320);

Смирит лазоревую ярость
Ресниц моих — единый взмах!

Дыханием надут твой парус
И не нуждается в ветрах!

(II: 34);

Шестикрылая, **ра—душная**,
Между мнимыми — ниц! — сущая,
Не **задушена** вашими тушами
Ду—ша!

(II: 164);

Не **удушенный** в хламе,
Снам и дням господин,
Как отвесное пламя
Дух — из ранних седин!

(II: 153);

Без ни-ушка
Мне сад пошли:
Без **ни-душка!**
Без **ни-души!**

(II: 320);

Вдох — без одыши,
Лоб — без огляди,
В завтра речь держу
Пóтом огненным.

(II: 90) и др.

Такое множество слов, этимологически родственных со словом *душа*, не случайно у Цветаевой: противопоставление духовности и бездуховности — традиционно центральная антитеза в поэзии. Цветаева, познавая (а в поэзии это значит и называя) явление, стремится дойти до этимологических истоков слова тем же путем, каким в научных и учебных целях осуществляется этимологический анализ: приведением

однокоренных слов с разными историческими чередованиями и доказательством семантической близости этих слов.

Примеры с корнем *-гор-* // *-жар-* подтверждают это наблюдение:

Гора **горевала** (а горы глиной
Горькой горюют в часы разлук),
Гора горевала о голубиной
Нежности наших безвестных утр
(П: 94);

Лежат они, написанные наспех,
Горячие от горечи и нег.
Между любовью и любовью распят
Мой миг, мой час, мой день, мой год, мой век
(С.: 51);

Мне и доньне
Хочется грызть
Жаркой рябины
Горькую кисть
(I: 274).

Горение — самый известный традиционный символ интенсивной жизни, страсти, вдохновения — символ, уходящий корнями в глубокую древность и чрезвычайно важный в поэзии Цветаевой начиная с ее ранних стихов. Однако для Цветаевой страсть прямым образом связана со страданием, жар вдохновения — с горем и горечью утраты. В группе слов с корнем *-гор-* слово *горький*, имеющее первичное конкретно-чувственное значение, преобладает, вероятно, потому, что именно конкретно-чувственный образ является основой многих цветаевских произведений.

В контекстах строки и строфы пояснительные средства этимологического анализа минимальны, но действенны.

Цветаева показывает семантическую связь между понятиями, обозначаемыми этимологически родственными словами, либо употреблением предлогов логической связи (*Горячие от горечи и нег* — С.: 51), либо включением родственных слов в тавтологическое сочетание (*Мне других дружков — не надо!* — П.: 22), либо расчленением одного из родственных слов на слоги, что создает эффект вслушивания или вчитывания в слово, способствуя преодолению автоматизма в восприятии (*Заревом в лоб — ржа, / Ры—жая воз—жа!* — П.: 111), либо знаками препинания, указывающими на логическую связь понятий, — двоеточием или тире:

Кастальскому току,
Взаимость, заторов не ставь!
Заочность: за оком
Лежащая, вящая явь
(П.: 216);

Любовь, это значит **лук**
Натянутый: **лук: разлука**
(П.: 193);

По-медвежьи — радушен,
По-оленьи — рогат.
Из которого души
Во все очи глядят —
Во все окна!
(III: 748 — о доме);

Сомущены — в сумятице —
Глазки, обычно в маслице,
Губки, обычно бантиком,
Ратсгерра от Романтики
(П.: 260).

О. Г. Ревзина показывает, что при подобных синтаксических отношениях частей высказывания двоеточие представляет собой настолько сильное средство отождествления, что оно «не только фиксирует данное смысловое отношение в тех случаях, когда оно объективно представлено в составляющих А и В, но и приписывает эту семантическую связь таким А и В, которые без двоеточия этой связи не имели бы» (Ревзина 2009: 495). Об эмоциональной и смысловой выразительности знака тире сама Цветаева писала и в прозе, и в стихах. Приведем одно ее поэтическое высказывание:

Как на знак тире —
Что на тайный знак
Брови вздрагивают —
Заподазриваешь?

(II: 267).

В некоторых случаях Цветаева восстанавливает забытую этимологическую связь слов не логической мотивацией внутренней формы слова, как в предыдущих примерах, а только показом их семантической связи, восходящей к смысловому тождеству корней. Так, этимологически родственные антонимы *начало* и *конец* обнаруживают общий семантический компонент 'граница, предел' в конструкции хиазма:

Научил не хранить кольца, —
С кем бы Жизнь меня ни венчала!
Начинать наугад с конца
И кончать еще до начала

(I: 235).

Сильным средством восстановления этимологической связи слов является и помещение их в ряд, состоящий более чем из двух элементов, т. е. в цепочку родственных слов или в словообразовательно-этимологическое гнездо:

Древа **вещая весть!**
Лес, **вещающий:** Есть
Здесь, над сбродом кривизн —
Совершенная жизнь

(II: 144);

Не Муза, не Муза,
Не бранные **узы**
Родства, — не твои пути,
О Дружба! — Не женской рукой, — лютой
Затянут на мне —
Узел.

Сей страшен **союз.** — В черноте рва
Лежу — а Восход светел.
О кто невесомых моих два
Крыла за плечом —
Взвесил

(II: 105).

Столкновение слова с отвлеченным значением, старославянского по происхождению, со словом русским, имеющим конкретное значение, обуславливает сильную мотивацию абстрактного понятия конкретно-образным в контексте со словами *узы*, *узел*, *союз*, а также в следующих контекстах:

Что вы сделали с первым **равенством**
Вещи — всюду, в любой среде —
Равной ровно самой себе

(II: 283);

Вкрадчивостию волос:
В гладь и в лоск
Оторопию **продольной** —

Синь полунощную, масть
Воронову. — Вгладь и всласть
Оторопи **вдоль** — **ладонью**

(II: 123);

Деревья с пугливым наклоном

<...>

Мечтателя — перед богатым —
Наклоном. А может — **отвратом**
От улицы: всех и всего там —
Курчавых голов **отворотом?**

(II: 336);

Не в пуху — в пере
Лебедином — **брак!**
Браки **розные** есть, **разные** есть!

(II: 257);

И пока общий шов
— Льюсь! — не наложишь Сам —
Рано еще для льдов
Потусторонних стран!

(II: 203).

Мотивация абстрактного конкретным приводит к тому, что конкретная лексика (русизмы) уравнивается с абстрактной (славянизмами) в способности обозначать высокие понятия. При этом утверждается, что конкретно-чувственная лексика может обозначать эти понятия более точно по сравнению с абстрактной. Это повышает семантический ранг конкретно-чувственных слов, способных к созданию образа, метафоры и символа.

Этимологическая регенерация может осуществляться не только при повторении родственных корней в контекстуально сближаемых словах, но и в том случае, когда дается ряд этимологически неродственных слов, но исконно синонимичных:

Завораживающая! Крест́
На́ крест складывающая руки!
Разочарование! Не крест
Ты — а страсть, как смерть и как разлука.
Развораживающий настой,
Сладость **обморочного** оплыва...

(II: 93).

Синонимия корней *-ворог-* // *-вораж-*, *-чар-*, *-морок-* // *-морач-* с общим значением колдовства вызывает пристальное внимание к каждому корню, тем самым актуализируя именно его в выделенных словах. Антонимия приставок *за-* — *раз-* (*завораживающая* — *разочарование*, *развораживающий*) и повтор приставки *раз-* (*разочарование* — *развораживающий*) усиливают членимость слов с этими приставками. Если обычно в случаях восстановления внутренней формы слов в контексте дается этимологическое гнездо, то здесь представлено как бы семантическое гнездо, тоже, как оказывается, способное восстановить внутреннюю форму слов благодаря вниманию к их семантике.

При восстановлении внутренней формы слова через синонимия, выявляющую исконное значение этого корня, сильным средством этимологической регенерации являются синонимы — словообразовательные окказионализмы.

В приведенном ниже примере ряд таких синонимов дается одновременно с расчленением слова на составляющие его морфемы:

Око—ём!
 Грань из граней, кайма из каём!
 <...>
 Окохват!
 Ведь не зря ж у сибирских княжат
 Ходит сказ
 О высасывателе глаз.
 <...>
 Окоим!
 Окодёр, окорыв, околом!
 Ох, синим —
 синё око твоё, окоём!

(П.: 240).

Расчленение, осуществленное графическим (произносительным) способом, дается уже в исходном слове.

Серия окказионализмов-синонимов исходного слова, варьирующих только вторую его часть, объясняет потенциально возможное смысловое наполнение корня -ём- как через мифологический образ «высасывателя глаз», так и через синонимию переменной части слова. Последовательность корней -хват-, -дёр-, -рыв-, -лом-, обнаруживает градацию с нарастанием экспрессии. В ряд окказионализмов помещено и слово *окоим* с другим вариантом того же корня, что и в исходном слове. И наконец, весь ряд завершается повторением слова *окоём*, обогащенного всеми смыслами окказионализмов, в такой комбинации, которая фиксирует внимание уже не на втором, а на первом его корне и актуализирует его самостоятельным употреблением слова *око* и указанием на признак-предикат *синим-синё*.

Разложение слова на составляющие морфемы и превращение морфем в слова, т. е. обратная деривация, является у Цветаевой одним из важнейших средств оживления внутренней формы слова. Цветаева осуществляет как бы перевод с синхронии на диахронию. Особенно это касается наречий —

грамматической категории, в основном образованной сравнительно недавно, уже в исторический период развития языка, и поэтому вполне допускающей обратную деривацию. Иногда для такого расчленения достаточно графических средств, например раздельного или дефисного написания наречия: *Совсем ушел. Со всем — ушел* (П: 236), иногда графическое членение поддерживается параллельным окказионализмом, образованным по модели расчлененного наречия: «В *наш-час* страну! В *сей-час* страну!» (П: 299). Разрыв слова как способ этимологизации осуществляется в произведениях Цветаевой достаточно широко и касается различных частей речи:

Я — деревня, **черная земля**.

Ты мне — луч и дождевая влага.

Ты — Господь и Господин, а я —

Чернозём — и белая бумага!

(I: 411);

Нищеты вековая **сухомьять!**

Снова лето, как корку, **всухую мять!**

Обернулось нам море — мелью:

Наше лето — другие съели!

(II: 309);

Расчленение-этимологизация является также способом толкования или переосмысления иноязычных слов:

Ствол пальмы? **Флага шток**.

В мир арок, радуг, дуг

Флагштоком будет — звук.

Что — руки! Мало двух.

Звук — **штоком, флагом** — дух

Есмь: Слышу («вижу» — сон!)

(П.: 248—249).

Этимология заимствованного слова и его калькирование на русский язык нередко становятся сатирическим средством. Так, в «Крысолове» обыгрывается слово *папье-маше*. Эта сатирическая сказка создана по мотивам немецкой легенды о музыканте, спасшем город Гаммельн от крыс; поворотным элементом в ее сюжете является отказ городских властей выполнить свое обещание отдать дочь бургомистра замуж за музыканта. Вместо этой награды музыканту предлагается футляр из папье-маше для флейты. Слово *папье-маше* употреблено сначала в том виде, в котором оно и было заимствовано русским языком из французского. Затем оно калькируется Цветаевой с соблюдением грамматических отношений внутри сочетания: *жеваная бумага* (страдательное причастие + существительное). Затем Цветаева обыгрывает каждый компонент словосочетания отдельно. Она не допускает фразеологической устойчивости этой кальки: каждый из ее компонентов ставится в ряд однокоренных слов, предельно обнажая внутреннюю форму заимствованной лексемы:

— Главное — умысел!
 — В траты не сунувшись,
 Чтоб от души — к душе —
 Как из **папье-маше!**

Кабы малейший какой в душе
 Прок был — у всех была бы.
 А в переводе **папье-маше** —
Жеваная бумага.

Хоть не корова, а **нажую!**
 Боги — а рты замажем!
 Так же, как критика — соловью:
Жвачкой, притом — бумажной.
 <...>

И предложить взамен
 Нечто из царства чар:
 На инструмент — футляр

Жвачно-бумажный.

Ибо́ не важно —
 Чтó — («Вещество — лишь знак».
 Гёте) — а важно — как

(П.: 263—264).

Буквальный смысл иноязычного слова разоблачает низменный смысл жеста, поступка бюргеров. Само же слово *папье-маше* выполняет в тексте еще и ту же роль, что и цитата из Гете, — роль респектабельного прикрытия лживого ничтожества.

Цветаевой свойственно постоянное этимологизирование имени *Марина*, на что неоднократно указывали исследователи (Эткинд 1985; Фарыно 1981 и мн. др.). На этой этимологии Цветаева строит образ своей лирической героини в её отношении к миру:

Но имя Бог мне иное дал:
 Морское оно, морское!
 (I: 149);

Кто хóдок в пляске рыночной —
 Тот лих и на перинушке, —
 Маринушка, Маринушка,
 Марина — синь-моря!
 (I: 478);

Кто создан из камня, кто создан из глины, —
 А я серебрюсь и сверкаю!
 Мне дело — измена, мне имя — Марина,
 Я — брeнная пена морская
 (I: 534).

Е. Фарыно, подробно анализируя структуру и семантику этого стихотворения, обращает внимание на функциональную значимость такой этимологии для творчества Марины Цветаевой в целом: «Личное паспортное имя “Марина” не только присваивается лирическому субъекту — Цветаевой — и не только окказионально семантизируется (как это имеет место в разобранным стихотворении), но и возводится — уже семантизированное — в ранг одной из главных моделирующих категорий ее поэтики. Во многих случаях само имя уже не упоминается, оно подменяется своим “переводом”, но переводом, который предполагает знание исходного оригинала... (ср., например, цикл “Бессонница” <...> или “И что тому костер остылый...” из “Двух песен” <...>). Через имя и его “перевод” лирический субъект Цветаевой артикулирует свою сущность в лунарно-акватических терминах, типа морской стихии, воды, раковины и т. п. И этим самым обнаруживает в себе мифологическое космогоническое начало, основу бытия. Само собой разумеется, что не имя диктует “я” такую систему моделирования, а как раз наоборот — система (а точнее: определенная семиотическая установка) заставляет “я” так именно воспринимать свое имя. Но это случайное совпадение имени с моделирующей системой делает из Цветаевой эталонный и предельно эксплицированный образец перехода поэзии XX века на предречевые (биофизиологические) системы моделирования» (Фарыно 1981: 42—43).

Нередко у Марины Цветаевой встречается и скрытая этимология, когда смысл одного слова объясняется через значение другого, бывшее ему синонимичным. Так, в метафорическом, парадоксальном на первый взгляд афоризме *рождение — паденье в дни* семантически сближены понятия «рождаться» и «падать», в современном языке совершенно различные, но в истории языка совмещавшиеся в одном корне, что проявляется при сопоставлении слов *возникновение* и *нищ*, синонимичных словам из цветаевской строки.

Этнолингвистические исследования показывают, что такое семантическое сближение имеет корни в мифологических представлениях о рождении, возникновении (Дуличенко 1982: 95—96).

Интересный пример этимологии, скрытой в семантике слов, представляет собой цветаевское преобразование фразеологического парного сочетания *тоска-кручина* — одного из самых типичных фольклорных клише: *Нет такой вершины, чтоб тоске — крута!* (П.: 20). В современном русском языке компоненты фразеологизма *тоска* и *кручина* синонимичны, однако уже забытые исходные значения их различны. Слово *тоска* этимологически связано со словами *стискивать*, *тесно*, а *кручина* — со словами *крутить*, *крутой*. По своему первичному, образному значению *тоска-кручина* — это то, что стискивает и скручивает: интенсивность страдания представлена в сочетании двумя дополняющими друг друга действиями, характеризующими понятие с разных сторон. Цветаева оживляет стертую внутреннюю форму обоих слов превращением фразеологизма в развернутую метафору. Регенерация внутренней формы фразеологизма напоминает читателю прежние значения его компонентов, но не повторяет их. Во фразеологизме компоненты объединены сочинительной связью и синтаксически тождественны, а в цветаевском сочетании одно из них представляет собой предикат другого. *Тоска* представлена как потенциальный и всесильный субъект движения и тем самым персонифицирована, как персонифицированы в русском фольклоре названия болезней и других видов страдания (Черепанова 1979: 4—5). Таким образом, частичная, смещенная ретиологизация фразеологических компонентов позволяет Цветаевой восстановить еще одно типологическое свойство фольклорного слова, непосредственно в самом фразеологизме не заложенное, но исконно связанное с его семантикой. Регенерация внутренней формы слова *кручина* встречается у Цветаевой неоднократно. Так, в строках *Встал Царевич*

сгорбленный, / Кручинный такой (П.: 18) сближаются слова с синонимичными корнями *-горб-* и *-крут-*. При этом в едином образе совмещаются характеристики внешнего, физического и внутреннего, психологического или духовного проявления кручины. В следующем примере значение слова *кручина* выражено имплицитно — благодаря контекстуальному описанию признаков страдания, выявляющему внутреннюю форму слова через производящий глагол *крутить*:

Да как ж это можно, чтоб в каске хвостатой
Над дрянь-гусяришкой реветь в три ручья-то!
Аль черная ночь-тобой-крутит-дурман?

(П.: 90).

Оживление внутренней формы слова *кручина*, выполняемое Цветаевой различными способами, приводит к оживлению семантической производности названия душевного страдания от названия физического ощущения (ср. *стыд* ← *студить*) (Ларин 1977: 63—73).

Сближение этимологически различных слов с общим значением кривизны (корни *-кос-*, *-круг-*, *-плет-*) в контексте одного образа выявляет семантику каждого из корней, а следовательно, и вычленение этих корней из производных слов, в том числе и претерпевших опрощение в истории языка: *Только вкось поглядев, / Оплетем без кружéв!* (П.: 43).

Важно отметить, что цветаевское «хождение по следу слуха народного и природного» проявляется не только в этимологической регенерации, но и в противоположном явлении — окказиональной деэтимологизации (лексикализации внутренней формы — Блинова 1984: 83—91):

Так, **почаевничав** позавчерашним **хвостом**,
Спор-заводили-беседу акула с китом

(П.: 28).

Как в живом языке, особенно в его разновидностях, не сдерживаемых литературной нормой, например в территориальных диалектах, просторечии, жаргоне, можно найти не только архаические явления, но и явления, опережающие литературный язык в развитии, так и в поэтическом тексте, занимающем особое положение по отношению к норме (Мукаржовский 1967; Кузьмина 1981), обнаруживаются и восстановление внутренней формы, и, наоборот, ее устранение, даже если в общенародном языке она вполне ощутима. Характерно, однако, что показанная контекстуальная деэтимологизация представлена в поэме «Царь-Девница» и может быть обусловлена ее фольклорно-просторечной стилистикой.

Итак, наблюдения над восстановлением внутренней формы слов в поэзии Цветаевой обнаруживают, что в ее произведениях отчетливо проявляется способность языковой системы к реэтимологизации. Если оживление внутренней формы слова связано с этимологической памятью слова, то явления, рассмотренные в двух следующих разделах этой главы, связаны с готовностью слова к вторичной мотивации, а также к переразложению в морфемной структуре слова, что, вероятно, объясняется памятью о заложенной в языке модели преобразований.

3. Поэтическая этимология

Поэтическая этимология — авторское переосмысление слова — нередко рассматривается вместе с фактами восстановления внутренней формы слов. Так, 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 новые, неожиданные смыслы, внешне мотивируемые самым различным образом:

то шуткой, то глубоким раздумьем. Ср. в притче Сумарокова: “Сокровище мое! Куда сокрылось ты?” В “Дикарке” Островского: “Вешается на шею женатому. У!! Повеса, право повеса”» (Винокур 1959: 392—393).

Переосмысление слова не является исключительным свойством языка художественной литературы. В таком переосмыслении реализуется одна из языковых потенций — тенденция к вторичной мотивированности деэтимологизированной лексики (Смирницкий 1955: 87—88; Аркадьева 1983: 110—115). Эта тенденция наиболее отчетливо проявляется в многочисленных фактах народной этимологии. В литературных произведениях художественный эффект переосмысления создается намеренно, а это возможно обычно тогда, когда слово еще не деэтимологизировалось полностью или, во всяком случае, окказиональная вторичная мотивировка способна ощущаться именно как вторичная и как 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»), проводившейся в 70-х годах на юмористической странице «Литературной газеты» и начатой в стенгазете филологического факультета Ленинградского университета в 60-х годах Б. Норманом и А. Спичкой (см.: Норман 2006: 252—282).

Поэтическая этимология иногда отождествляется с паронимической аттракцией — смысловым сближением слов на основе их звукового сходства (Григорьев 1979: 265). В этой книге они различаются: поэтическая этимология понимается как именно намеренное переосмысление слова, связанное с авторским толкованием, а паронимическая аттракция, рассмотренная в главе о фонетике, — как контекстуальное

смысловое сближение неродственных, но фонетически сходных слов.

Приведем наиболее яркие из многочисленных примеров поэтической этимологии в произведениях Марины Цветаевой:

Заблудшего баловня
Вопль: **домой!**
Дитя годовалое:
«**Дай**» и «**мой**»!

(П.: 190);

Уединение: уйди

В себя, как прадеды в феоды.
Уединение: в груди
Ищи и находи свободу

(П.: 319);

Крив и кос
Тот кто в хоботе видит нос
Собственный, и в слоне — загром.
Крив и **хром**.

Хлеще! хлеще! рассыпай! нижи
Хроматические гаммы лжи!

(П.: 245);

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

(П.: 204);

**Челюскинцы! Звук —
Как сжатые челюсти.**

<...>

И впрямь **челюстями** —
На славу всемирную —
Из льдин **челюстей**
Товарищей вырвали!

(II: 321).

Поэтическая этимология у Цветаевой, как видно из этих примеров, часто подчеркнута парадоксальна и строится не только на омонимии различных по происхождению корней, как в случае *хром* — *хроматические гаммы*, или на звуковом сходстве, как в словах *челюскинцы* — *челюсти*, но и на вычленении из слова комплекса звуков, границы которого резко не совпадают с морфемными границами: *домой* — «дай» и «мой», *расстаемся* — *одна из ста*, *уединение* — *уйди*. В большинстве случаев парадоксальность поэтической этимологии у Цветаевой мотивирована содержанием контекста. Так, поскольку преобразование слова *домой* связано с лепетом годовалого ребенка, мотивировку получают 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 сочетание *одна из ста* мотивировано определением: *сверхбессмысленнейшее слово*. В «Поэме конца», откуда взят пример, 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 (*расстаемся*: *раз* = *один*, — *ста* = *100*), подчеркивает цветаевскую идею нечленности, невнятности 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 тире между приставкой и корнем выполняет не функцию морфемного членения, а функцию растягивания непонятого слова для уяснения его смысла:

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

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

Стой! По-сербски и по-кроатски,
Верно? Чехия в нас чудит?
Рас—ставание. Расставаться...
Сверхъестественнейшая дичь!

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

Не по-божески! Чтó мы, овцы,
Раззевавшиеся в обед?

Расставанье, — ни по-каковски!
Даже смысла такого нет!

Даже звука! Ну, просто полый
Шум, — пилы, например, сквозь сон.
Расставание — просто школы
Хлебникова соловьиный стон

Лебединый...

(П.: 204).

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:

Вздоргнешь — и горы с плеч,
И душа — горé!
Дай мне **о гóре спеть:**
О моей горе

(П.: 181);

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!

(I: 473).

В первом контексте из «Поэмы Горы» слова *гора* и *горе* с омонимичными корнями не просто контекстуально сближены, но их значения соединены фразеологическим сочета-

нием *горы с плеч*, указывающим на душевные переживания, а также архаическим наречием *горé* 'вверх', омографичным слову *гóре*.

Во втором контексте разложение слова *белорук* на сочетание *ручки* — *белы* не представляет собой ничего неожиданного, так как в современном русском языке совершенно отчетлива осязаемость построения двухкорневого слова *белоручка*, а следовательно, и цветаевского окказионального прилагательного *белорук*. Слово *белокур* фонетически подобно слову *белорук*, отличается от него только перестановкой звуков, налицо и структурное подобие по способу словообразования, 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 настойчивых 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* 'имеющий белые кудри'. Взаимодействие подлинной и ложной этимологии с окончательным утверждением ложной, смешной, и создает сильнейшую иронию в этой игре слов¹. Кроме того, образное уподобление кудрей, пены, дыма и куриных перьев оказывается основанным тоже на взаимодействии подлинной и мнимой этимологий, а переплетение истинности и мнимости становится характери-

¹ В данном случае образное возрождение этимологии слова *белокурой* основано не на интуиции поэта, а на точном знании историко-языкового факта. В прозе М. Цветаевой читаем: «Мой Разин (песенный) *белокур* — с рыжевцой белокур. (Кстати, глупое упразднение буквы д: белокурд. Белые кудри: буйно и бело. А белокур — что? Белые куры? Какое-то бесхвостое слово!)» («Вольный проезд» — IV: 439).

стикой персонажа. Сильный сатирический эффект поэтической этимологии — переосмысления — можно наблюдать в преобразовании немецких слов *ратсгерры*, *бургомистр* («Крысолов»). При напоминании о том, что наградой музыканту, спасшему город от крыс, должна стать именно дочь бургомистра, по сюжету цветаевской сатирической сказки происходит следующее:

Кипяток.
Топотеж.
Раты — в скок,
Герры — в лежь,

Раты — в ик,
Герры — в чих.
— И шутник!
— И жених!

<...>

Раты — в крѣхт,
Герры — в чох.
— С нами фохт!
— С нами Бог!

Только, талант не признан,
Ратсгерр от Романтизма,

Новорожденски-розов
И Филомелой прозван:
«Музыка в малых дозах —
Это не так серьезно».

Бурго-же-мистр, величав и льдист:
— В вас говорит артист.

<...>

Б у р г о м и с т р

Ратсгерры, сядьте!

Шутки за рюмкой.
Думсгерры, думьте!

Можно ли — непостижим Господь —
За музыканта — плоть

Нашу

(П.: 251, 256—257).

Высмеивая немецкое бюргерство, Цветаева в этом эпизоде сначала расчлняет слова *ратсгерры* и *бургомистр*, а затем создает псевдоварваризм *думсгерры*. Название места действия — *Думская площадь* и окказиональный императив *думьте* от русского слова *думать* сообщают первой части слова *думсгерры* значение ‘член думы, советник’ — значение, синонимичное немецкому слову *Rat*. Но по-немецки *Dum* значит ‘глупый, дурак’. Таким образом, Цветаева превращает созданное ею слово со значением ‘советник’ в слово *дурак*. Через совмещение значений внешне совпадающих разноязычных корней цветаевская интерференция приводит к вытеснению одного из значений и к замене его на противоположное. Кроме того, возможно, но менее отчетливо, и обыгрывание слова *ратсгерр* с интерпретацией его первой части как немецкого *Ratte* ‘крыса’. Действительно, в поэме ратсгерры уподоблены крысам.

Заключая эту главу, можно сказать, что явления, связанные с корневым повтором, этимологической регенерацией, поэтической этимологией, наглядно показывают динамический характер языка с его словообразовательными возможностями. В следующей главе рассматривается словообразовательная неология Марины Цветаевой.

III. АВТОРСКОЕ СЛОВООБРАЗОВАНИЕ

1. Теоретические проблемы авторского словообразования

В теории словообразования проблемы неологии и, в частности, писательского словотворчества постоянно находятся в центре внимания исследователей. Выражение «неологический бум» (Гак 1978: 37)¹ характеризует как интенсивность создания новых слов в XX в., так и высокую степень научного интереса к этому явлению. Слова, создаваемые писателями, с одной стороны, «вновь и вновь подтверждают семантику личностного отношения к языку и свободу от его власти» (Ревзина 2009: 356), с другой стороны, «демонстрируют качества образцового слова и как бы подчеркивают их» (там же). Внимание к словотворчеству писателей, проявляемое самыми разными направлениями современного языкознания, основано на том, что новообразования художественных текстов — это «не просто слова на случай для конкретного контекста, а <...> экспериментальные <...> решения ономаσιологических задач» (Григорьев 1987: 117).

Экспериментальный материал поэтического словотворчества, реализующего ретроспективные и перспективные языковые потенции, позволяет распространить поиск закономерностей в порождении слова как на прошлое, так и на будущее состояние языка, т. е. имеет объяснительную и предсказательную силу. Именно индивидуальное ненормативное

¹ В. Г. Гак указывает на активность лексических инноваций в разных языках. Общая тенденция XX в. к словотворчеству особенно ярко проявилась в русском языке, чему способствовали значительные преобразования во всех областях жизни.

словообразование во всех сферах языковой деятельности (в диалектной, разговорной, детской речи, в художественных текстах) демонстрирует, что слово является не статической, а динамической языковой единицей (см.: Сахарный 1980: 3).

Усилиями многих лингвистов, изучавших индивидуальное словотворчество (О. И. Александровой, М. А. Бакиной, О. А. Габинской, Е. А. Земской, В. В. Лопатина, А. Г. Лыкова, Р. Ю. Намитоковой, Н. И. Фельдман, Э. И. Ханпиры и многих других) в лексикологическом, функционально-стилистическом, словообразовательном, ономаσιологическом аспектах (о специфике аспектов см.: Габинская 1981: 21—26) выработана детализирующая и во многом противоречивая терминология теории писательских новообразований в их отношении к традиционным словам и к разным типам лексических инноваций. Еще в 1973 г. В. В. Лопатин привел список из 15 терминов, характеризующих новое слово писателя (Лопатин 1973: 64). Терминологическая неупорядоченность объясняется прежде всего сложностью разграничения понятий, часто связанных с переходными или противоречивыми явлениями в языке. В языковедческой традиции более других закрепился термин Н. И. Фельдман *окказиональное слово* (*окказионализм*), противопоставляющий факт художественного словотворчества факту общеязыковой инновации — *неологизму*, например *окказионализм* В. Хлебникова *смехачи* и неологизм *луноход* (см.: Фельдман 1957; Ханпира 1966).

Авторские слова могут превращаться из окказионализмов в неологизмы, но «ценой <...> банализации, утраты своей сущности — своей внутренней формы, своего оригинального значения» (Флоря 1996: 29).

А. Г. Лыков называет 12 признаков, по которым окказиональное слово отличается от узуального (канонического, словарного). Это прежде всего речевой, а не языковой статус окказионализма, его ненормативность, функциональная одноразовость, вполне определенное авторство и не забытая связь с исходным текстом (Лыков 1972: 12).

О. А. Александрова убедительно обосновала правомерность термина *поэтический неологизм*, противопоставленного термину *окказионализм*: если окказиональное слово «передает информацию об уже известной вещи, но другим способом», то поэтический неологизм «несет информацию о новой вещи, выделенной в результате субъективного (индивидуального) познания и членения действительности» (Александрова 1973: 16). Примеры О. А. Александровой: окказиональное слово В. Маяковского *евпаторёнки* — ‘дети Евпатории’ и поэтический неологизм С. Есенина *вербенята*, не поддающийся адекватной передаче традиционным способом. Однако на практике трудно найти такие слова, в которых новый морфемный состав не нес бы нового содержания: если вне контекста значение старого и нового слова могут показаться тождественными, то контекст обычно указывает на изменение смысла.

В современной лингвистике принято также отличать окказиональное слово от потенциального (термин *потенциальное слово* предложен Г. О. Винокуром (Винокур 1943) — по признаку продуктивности словообразовательной модели (окказиональное слово В. Хлебникова *соседыши* и потенциальное, встречающееся у разных поэтов, *каменность* — примеры М. А. Бакиной). Окказиональные и потенциальные слова можно рассматривать и как антиподы, если согласиться с тем, что потенциальные слова представляют собой реализацию модели, а окказиональные — нарушение модели (Земская 1992: 187; см. также: Бакина 1975-а; Бакина 1975-б).

В одном из обобщающих исследований по теории писательского словотворчества — книге Р. Ю. Намитоковой — анализируются достоинства и недостатки терминологии словообразования и предлагается классификация новых слов без широко распространенных терминов *окказиональное слово* и *потенциальное слово* (Намитокова 1986: 15). Действительно, даже наиболее употребительные в теории словообразования

термины несовершенны. Реализованное потенциальное явление перестает быть потенциальным. В обширной области переходных фактов практически невозможно объективно установить степень продуктивности модели для различения окказионального и потенциального. Термин *поэтический неологизм* отчасти обедняет смысл авторских инноваций, не охваченных этим названием. Термины *новообразование*, *инновация* могут относиться не только к словообразованию. Однако в практических целях при анализе индивидуального словотворчества (во избежание невнятности изложения) удобно использовать наиболее известные и традиционно предпочитаемые наименования явлений: обобщающие термины *инновация*, *новообразование* и детализирующие *поэтический неологизм*, *окказиональное слово (окказионализм)*, *потенциальное слово*.

Активное индивидуально-авторское словообразование является одной из самых ярких примет стиля Цветаевой. Смелость ее эксперимента в этой области сравнима, пожалуй, только со смелостью футуристов. Но от таких поэтов, как Хлебников, Бурлюк, Крученых, Цветаеву, как и Маяковского, отличает *естественное новаторство* (термин Г. О. Винокура): «Этого рода новаторство, которое и в самом деле может быть названо ‘естественным’, потому что нередко имитирует реальную историю языка, создает, следовательно, факты языка хотя и небывалые, новые, но тем не менее возможные, а нередко и реально отыскиваемые в каких-нибудь особых областях языкового употребления: например, в древних документах, в диалектах, в детском языке и т. д. То, что живет в языке подспудной жизнью, чего нет в текущей речи, но дано как намек в системе языка, прорывается наружу в подобных явлениях языкового новаторства, превращающего потенциальное в актуальное» (Винокур 1943: 15).

Новообразования Цветаевой настолько многочисленны (около 1000 единиц — Ревзина 2009: 355), разнообразны, впечатляющи, что сразу же привлекают внимание читателя

и всякого начинающего исследователя, особенно лингвиста. Но то, что может быть названо по первому впечатлению окказиональными словами, столь неоднозначно интерпретируемо в контексте, что сделать исчерпывающие подсчеты авторских слов, систематически описать их структуру и стилистические функции не представляется возможным даже в монографическом исследовании на эту тему. Попытки специального описания окказионализмов Цветаевой предпринималась Н. К. Шаяхметовой в кандидатской диссертации (Шаяхметова 1979), но объем исследованных ею текстов ограничен сборником 1965 г. (БП-1965). В 1998 г. появилась статья О. Г. Ревзиной об отражении окказионализмов Цветаевой в словаре (Ревзина 1998), позже вошедшая в книгу (Ревзина 2009); в 2000 г. была защищена диссертация О. А. Ежковой о субстантивных неологизмах (Ежкова 2000). Отдельные заметки об авторском словообразовании имеются во многих работах о Цветаевой.

Но даже попытки составить списки авторских слов и тем более анализ материала показывают, что словотворчество Цветаевой ставит перед исследователем немало проблем, обсуждение которых может быть полезно и для понимания сущности цветаевского идиостиля, и для изучения поэтического языка в целом, и для теории словообразования. Выявляются эти проблемы прежде всего в случаях пограничных, т. е. там, где противоречие между различными свойствами слова достигает максимального напряжения и является движущей силой языкового сдвига.

2. Узуальное и окказиональное

Противоречие между узуальным и окказиональным словом возникает уже при отборе материала. Проявляется оно в насыщенности поэзии Цветаевой потенциальными словами, образованными по продуктивным моделям и занимающими

промежуточное положение между узуальными и окказиональными фактами (такие слова не входят в нормативные словари, но легко возникают в бытовой речи и в художественном тексте): *близь, спех, домашность, дочерство, заоблачье, зеленоводный, хвататели, всплает, посеребрел*.

Часто Цветаева заменяет один продуктивный аффикс другим, так что слова как бы заново составляются из морфем непосредственно в тексте: *отверженство, глухость, седь, седость* (ср. нормативные *отверженность, глухота, седина*). Замещение морфем не только демонстрирует внутреннюю форму новообразования и оживляет этимологию исходного однокоренного слова, но и, актуализируя словообразовательную семантику продуктивного аффикса, вызывает представление о целом классе слов с тем же аффиксом. За каждым таким новообразованием встает не столько результат, сколько процесс языковой деятельности, в данном случае словопроизводства.

Рассмотрим подробнее это явление на нескольких примерах с самым продуктивным субстантивным суффиксом *-ость*.

У Цветаевой есть немало таких слов, например: *братственность, жаркостью, мраморность, настольности* (род. п.), *в песчаности, потомственность, суетность*. Зафиксировано более ста подобных существительных, но отнесение большинства из них к фактам индивидуального словотворчества проблематично.

Во многих случаях слова на *-ость* образованы не как самостоятельные единицы, а как элементы словосочетания: *На безусости лица, / На кудрей на светлости* (III: 273); *Не приземист — высокоросл / Стан над выравненностью грядок* (II: 94); *Над каменностию простынь* (II: 33); *обессыновленность ста родов* (II: 240); *В некой разлинованности нотной* (II: 208); *раскосостью огнеокой* (II: 35); *До умильности похож* (III: 50). В таких контекстах признак в результате его субстантивного представления вводится в ранг понятия.

Действительные причастия типа *идуций, ходящий, несиий, падиий* не используются в качестве производящей базы для существительных на *-ость*. Такие причастия благодаря грамматической определенности причастных суффиксов сохраняют больше глагольности, чем страдательные. Переход причастий типа *ходящий* в прилагательные и осуществляется при языковой метафоре типа *блестящий доклад*, но такая возможность в значительной степени ограничена четким функциональным различием причастий, разных по происхождению: старославянские на *-щий* обычно остаются причастиями, а русские на *-чий* регулярно становятся прилагательными (ср. *ходящий* и *ходячий*). Вследствие такого ограничения отпричастные существительные типа *трудящийся, заведующий* образовались непосредственной субстантивацией глагольной формы, минуя стадию прилагательного.

Вторая причина может быть связана как с логикой грамматической формы, так и с мировоззренческой основой языка поэзии Цветаевой. Активные формы действительных причастий имеют совмещенное значение действия и деятеля, а пассивные формы страдательных причастий совмещают значения объекта действия и качества, приобретенного в результате действия (перфектность). В первом случае грамматический субъект (подлежащее) совпадает с логическим субъектом, во втором случае они противоречат друг другу. В поэтике Цветаевой логический пассив, отражающий подверженность личности стихийной силе, — категория высшего ранга по отношению к логическому активу. Возможно, поэтому обобщение действия, возведение его в ранг субстанции словообразованием с суффиксом *-ость* и осуществляется в рамках логического пассива. Собственно языковые и мировоззренческие основы словотворчества Цветаевой находятся здесь в полной гармонии, иначе образования типа **идушесть, *ходяшесть, *несушесть, *падишесть* в ее поэзии были бы вполне возможны. Языковое ограничение здесь довольно слабое, смелым поэтом-экспериментатором легко

преодолеваемое; не исключено, что слова подобной структуры у других поэтов встречаются.

Естественность словотворчества Цветаевой в большой степени обеспечивается помещением окказионализма в словообразовательный контекст¹, подготавливающий появление нового слова. Словообразовательный контекст формируется у Цветаевой по-разному, иногда достаточно простым рассуждением-псевдосиллогизмом, как, например, в реплике крыс из сатирической сказки «Крысолов»:

Дело слов:

Крысо—лов?

Крысо—люб: значит, любит, коль ловит!

(П.: 233)

или свертыванием изображаемой картины в одно слово:

Жены встали, солнце вышло,

Окружен, **женоувит** —

Кто всех диче, кто всех тише?

Ипполит! Ипполит!

(III: 639).

Иногда появление нового слова готовится задолго до его употребления в тексте. Так, слова *чехолоненавистник* и *футлярокол* (ими в поэме «Крысолов» называет себя музыкант) подготовлены сценой, в которой городские власти предлагают наградить освободителя футляром для флейты. Футляр этот становится знаком ограничения свободы творчества и

¹ Словообразовательный контекст — это «наличие специфической словообразовательной информации: словесное воплощение материальной и идеальной базы в конкретном акте словопроизводства <...> объяснение причины образования нового слова или специфики его употребления, т. е. информации, позволяющей по деталям восстановить акт словопроизводства и определить место нового производного в словообразовательной системе языка» (Малеева 1983: 27).

свободы личности. В строках *Певцоубийца / Царь Николай / Первый* из «Стихов к Пушкину» (П.: 289) окказионализм образован не только заменой первого корня слова *цареубийца*, но и идеей всего цикла о сакральной царственности поэта. В стихах этого цикла Пушкин противопоставлен царю Николаю I как ничтожеству и уподоблен царю Петру I как творцу. Слово *богоотвод* в поэме «Лестница» (П.: 283) мотивировано не только структурно подобным ему словом *громоотвод*: замена *громо-* на *бого-*, напоминая образ бога-громовержца, противопоставляет человеку языческого мира, который не защищался от богов (стихий), а был защищен ими, современного человека, лишённого единения с природой. Словообразовательным контекстом для слова *богоотвод* является не только вся поэма, но и все творчество Цветаевой с ее идеей боговдохновенной личности, сила которой — в подчинении разрушительной стихии.

Чаще всего словообразовательный контекст формируется цепочкой узуальных и окказиональных слов, образованных по общей модели¹. Такие цепочки нередко представляют собой частный случай градационного ряда с восходящей градацией окказиональности. Рассмотрим два примера из поэмы «Лестница», сосредоточив внимание на семантической стороне узуально-окказионального словообразования Цветаевой:

Короткая ласка
 На лестнице **тряской**.
 <...>
 На лестнице **шаткой**,
 На лестнице **падкой**.
 <...>

¹ О многочисленных рядах окказиональных слов, образованных по продуктивной модели (*вслушиваются <...> влюбливаются <...> вглатываются <...> вшептываются <...> впадываются <...>; расставили <...> рассорили <...> рассорили и др.*) писали многие (см., например: Ревзин 1971: 224—231; Черкасова 1975: 147—148; Бабенко 1989: 131—132).

На лестнице **чуткой**
 На лестнице **гудкой**.
 <...>
 На лестнице **щипкой**,
 На лестнице **сыпкой**
 <...>
 На лестнице **шлепкой**,
 На лестнице **хлопкой**.
 <...>
 По лестнице **капкой**
 По лестнице **хлипкой**
 <...>
 На лестнице **плёвкой**
 <...>
 Ног — с лестницы **швыркой**
 <...>
 Ног — с лестницей **зыбкой**.
 <...>
 По лестнице **дрожкой**

(П.: 278—280).

Приведенные строки с прилагательными пронизывают всю первую часть поэмы (примерно треть всего текста), задавая ей своего рода образно-семантический ритм. Черная лестница, символ бедности и отверженности в поэме, одушевлена действиями и чувствами обитателей жилища. Вариация прилагательных в этих (извлеченных из широкого контекста) строках создает своеобразную пьесу, разыгрываемую в жизни неназванных и обезличенных героев (максимальная в этой поэме персонификация дана через ироническую метонимию: *Торопится папка, / Торопится кепка, / Торопится скрипка*).

Характерно постепенное заманивание читателя поэтом в языковую стихию произведения¹: сначала дается обычная

¹ Заманивание, завораживание словом характерно для многих произведений Цветаевой, где слово представлено элементом заговора

рифма *ласка* — *тряской*, затем синоним *тряской* — *шаткой*. Звуковое подобие ослабевают, сохраняясь только на уровне ритма и гласных, но зато вступает в действие смысловое подобие. Дальше идет узуальное слово с небольшим семантическим (олицетворяющим) сдвигом в сочетаемости: *на лестнице чуткой*. Если до того момента рифмы были неточными, то следующая рифма, уже окказионализм, максимально точна: она представлена квазиомонимами *чуткой* — *гудкой*. В слове *чуткой* окказиональность проявляется еще в минимальной степени — только сдвигом в сочетаемости, а следующее слово *гудкой* — уже собственно словообразовательный окказионализм, фонетически и семантически очень похожий на узуальное слово *гулкой*. Так степень окказиональности почти незаметно, но постоянно увеличивается. Переход от узуального к окказиональному осуществлен, и дальше следует каскад новообразований, между которыми в этой рифменной позиции встречается только два узуальных слова: *хлипкой* и *зыбкой*. Последний член ряда — *дрожкой* — синонимичен первым двум членам — *тряской* и *шаткой*, но слово *дрожкой*, как и свойственно завершающему члену градационного ряда, вбирает в себя психологическое содержание предыдущего контекста, и образ расшатанной лестницы в ветхом доме наполняется обобщающим смыслом 'неустойчивая, разрушающаяся жизнь'.

Но заманивает Цветаева отнюдь не только сходством новых слов со старыми. Сходство, заданное ритмом, мелодическим рисунком, грамматическими формами, нередко оказывается обманчивым подобием, за которым кроется языковая игра, переходящая в серьезный анализ языковых фактов поэтическими средствами. В той же поэме «Лестница» имеется ряд, состоящий из узуальных и окказиональных

и сюжетно связано с колдовством героини. Из наиболее ярких в этом отношении текстов укажем на цикл «Сугробы» и поэму «Переулочки» (см. также: Александров 1995).

существительных, структурное подобие которых приводит к ослаблению окказиональности новообразований узуальным фоном и, напротив, придает узуальным словам свойства окказиональных — актуализацией их структуры и внутренней формы:

Короткая **ласка**

На лестнице **тряской**.

Короткая **краска**

Лица под **замаской**.

Короткая — **сказка**:

Ни завтра, ни здравствуй.

Короткая **схватка**

<...>

Короткая **шутка**

<...>

Короткая **сшибка**

<...>

Как скрипка, как **сопка**,

Как нотная **стопка**.

Работает — **топка!**

Короткая **встрёпка**

<...>

Короткая **спевка**

<...>

Не спевка, а **сплёвка**

<...>

Торопкая **склёвка**

<...>

Которая **стопка**

Ног — с лестницы швыркой?

Последняя **сушка**,
Последняя **топка**,
Последняя **стирка**.
<...>
Последняя **скрипка**
<...>
Последняя **взбежка**
По лестнице дрожкой.
Последняя **кошка**

(П.: 278—280).

Заметим сразу, что первое в этом ряду слово *ласка* семантически смыкается с последним словом *кошка* как название действия с названием типичного субъекта (или объекта) этого действия. Но в тексте речь идет о ласке, никак не связанной с кошкой. При этом слово *кошка* противопоставлено остальным словам ряда по словообразовательной семантике: все остальные существительные образованы от глаголов и сохраняют (или могут сохранять) значение действия, а это — нет. Второе слово — *краска* — семантически противоречиво: им обозначен естественный цвет лица в момент волнения (в противопоставление тому, что *краской* иногда называют косметику; ср. в тексте: *лица под замазкой*). Среди существительных с приставкой *с-* (узуальные *схватка*, *шибка*, *щепка*, окказиональные *сплёвка*, *склёвка* и многие другие) встречаются и слова, в которых звук [с] приставкой не является (*сопка*, *сушка*), и слова, в которых приставка срослась с корнем вплоть до опрощения основы (*стопка*, *сказка*). Слово *сказка* сначала воспринимается в обычном современном значении — как ‘текст бытового фольклорного жанра’, но следующая строка, характеризующая *сказку* (*ни завтра, ни здравствуй*), показывает, что это слово имеет другой смысл: ‘реплика’. Таким образом, слово этимологизируется, приставка актуализируется, но при этом происходит еще и семантизация слова *сказка* в

его фольклорно-бытовом значении: здесь *сказка* — это обманная речь при случайной встрече, какие-то случайные слова, не обозначающие встречи ни сейчас, ни потом (ср. выражение *сказка — ложь...*). В результате сама этимологизация тоже оказывается ложной: выявляется противопоставление современного смысла слова его этимологическому значению.

Такая словообразовательная и смысловая многомерность слова (оно является одновременно и узуальным, и окказиональным) провоцирует двусмысленность слов *схватка* (1. ‘драка’ или ‘спор’ и 2. ‘грубое объятие’: действие по глаголу *схватить*), *шибка* (1. ‘то же, что схватка, физическое или словесное столкновение’ или ‘спор’ и 2. ‘сбрасывание с лестницы: действие по глаголу *шибить*’). Далее слово *стопка* уже вполне отчетливо расщепляется по крайней мере на два омонима: узуальное *стопка* ‘кипа, пачка’ (в строке *Как нотная стопка*) и окказиональное *стопка* от *стопать ‘топая, спуститься с лестницы’ (*Которая стопка / Ног — с лестницы швыркой?*)¹.

Полисемия и внутрисловная омонимия, актуализированные контекстом, убеждают в том, что «установка на создание нового слова включает в себя осознание омонимических отношений» (Габинская 1981: 117).

В русском языке проявляется отчетливая тенденция к развитию отглагольными существительными вторичных предметных значений. В. П. Казаков отмечает отсутствие резких границ между первичным абстрактным и вторичным конкретным значениями существительных, а также различную степень их опредмечивания (Казаков 1984: 26—30). Поэтический контекст Цветаевой постоянно удерживает

¹ Менее отчетливо, но все же контекстуально обусловлено наличие еще двух омонимов: узуальное *стопка* — ‘стаканчик’ (имеются строки *Торопкая склёвка /<...> Что ни бросите — / Всё — в ход./ Кто не досыта ест — / Жрет*) и окказиональное *стопка* от разг. *стопить* ‘истопить [печку]’; последнее значение соотносится с рядом *Последняя сушка, / Последняя топка, / Последняя стирка*.

сознание читателя на пограничных областях и перемещает в них явления, в современном языке от границ уже далекие.

В данном случае ступени контекстуального словообразования, возвращающие предметным существительным их генетическую глагольность, моделируют центральный образ поэмы — лестницу; полисемия и омонимия существительных вносят также идею дисгармонии, соответствующую представлению о хаотичной многомерности жизненного устройства. Пример из поэмы «Лестница» вполне ясно показывает, что граница между окказиональным и узуальным намеренно устраняется Цветаевой. Если в данном случае это происходит на сравнительно большом отрезке текста, то в поэме «Переулочки» аналогичное явление можно наблюдать на узком пространстве четырехчленного сочетания:

Занавес-мой — занавёс!
Мурземецкий мой отрез!
Часть-рябь-слепь-резь!
Мне лица не занавесь!

(П.: 107).

Элементы этого сочетания одновременно и окказиональны, и узуальны (кроме чисто окказионального *слепь*): часть ‘кусочек’ и ‘то, что частит’; *рябь* ‘волнение на воде’ и ‘то, что рябит (в глазах)’; *резь* ‘режущая боль (в глазах)’ и ‘то, что отрезано’. Удвоение значений происходит благодаря соседним словам, каждое из которых проявляет разные семантические потенции (см. анализ контекста: Фарыно 1985: 267—269; Зубова 1989-а: 107).

3. Новое и старое

Реставрация потенциальных свойств языка в поэзии нередко приводит к реставрации слов, утраченных языком, к

совпадению окказиональных слов с диалектными, профессиональными, а также к совпадению авторских окказионализмов разных писателей (Винокур 1943: 15; Александрова 1969: 199)¹. В высказывании Цветаевой о словотворчестве как хождении по следу слуха народного и природного эта мысль выражена вполне ясно.

Наибольшей склонностью к реставрации обладают имена существительные женского и мужского рода типа *синь*, *стук*.

Уже сами термины, используемые в теории словообразования, выявляют противоречие между первичным и вторичным, т. е. старым и новым в природе таких существительных. Эти слова производны, так как они произведены от прилагательных и глаголов, и в то же время непроизводны, так как не содержат материально выраженных аффиксов². Кроме того, вопрос о том, произведено слово *синь* от слова *синий* или, напротив, *синий* от *синь*, очень напоминает вопрос о первичности яйца или курицы. Лингвистика пытается решить эту проблему различением диахронического и синхронического подхода к словообразованию, но в поэзии оппозиция синхронии и диахронии нередко нейтрализуется.

Новообразования с нулевой аффиксацией актуализируют основу слова, часто состоящую из одного корня. Тем самым осуществляется этимологическая регенерация: производная основа окказионализма совпадает с непроизводной основой этимона; противоположности совмещаются, и новообразование в этой ситуации максимально актуализи-

¹ Так, например, следующие слова, которые можно было бы включить в список окказионализмов Цветаевой, встречаются и у других современных ей поэтов: *седь* — у Н. Асеева, *ржавь* — у С. Есенина, *кипь* — у Вяч. Иванова, *зорь*, — у В. Каменского, *сквозь* — у В. Каменского, И. Северянина, *ёжь* — у В. Маяковского (данные приведены по исследованию: Александрова 1969).

² Термины *безаффиксный способ словообразования* или *деаффиксация* также не вполне удачны, так как слова типа *синь*, *стук* имеют нулевое окончание. См. об этих терминах: Лопатин 1975; Моисеев 1975.

рует первичность корневой основы. Поэт возвращает к первичной форме слово, которое уже прошло стадии деривации (словообразования) и реализовало словообразовательные потенции. При этом реставрированная первичная форма, совпадающая со словом-этимомом по звучанию, не тождественна ему по смыслу: на этапе обратного словообразования она оказывается обогащенной значениями имеющихся в языке однокоренных слов. Такое обогащение окказионализма-основы смыслом родственных слов хорошо видно на примерах со словообразовательной полимотивацией авторского слова.

Февраль. Кривые дороги.
В полях метель.
Метет большие дороги
Ветров — артель.

То вскачь по хребтам наклонным,
То — снова **круть**.
За красным, за красным конным
Всё тот же путь

(П.: 102).

Существительные женского рода с нулевым окончанием могут быть образованы от разных частей речи. Возможность разной мотивации позволяет видеть производность слова *круть* и от прилагательного *крутой* (в поэме «На красном коне» речь идет о скачке по горам: *по хребтам наклонным*), и от глагола *крутить* (*В полях — метель*). Исторически слова *крутой* и *крутить* — однокоренные. В словаре В. Даля приводится слово *круть* в значении ‘обрыв, утес, скала’ (Даль-П: 203). В данном случае полимотивация приводит не столько к современной полисемии, сколько к исконной синкретичности слова, аргументированной образным содержанием контекста. Психология современного восприятия новооб-

разований в этих примерах опирается на знание и других однокоренных слов — *круча*, *крутизна*. То, что в исконном (может быть, праславянском) слове существовало только как потенция будущего развития, предстает итогом развития. Новое смыкается со старым не только на поверхностном уровне как факт совпадения, но и как факт, вскрывающий многомерность слова в языке поэзии, а также объясняющий словообразовательное значение собирательности, присущее подобным существительным в общепотребительном языке. Собирательность может пониматься не только как совокупность однородных явлений действительности, но и как более широкая совокупность явлений, обозначенных однокоренными словами.

Рассмотрим градационный ряд, состоящий из окказионализмов, образованных безаффиксным способом и объединенных в четырехчленное сочетание в поэме «Переулочки». По сюжету поэмы героиня-колдунья, 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!
Мурземецкий мой отрез!
Часть-рябь-слепь-резь!
Мне лица не занавесь!

(П.: 107).

Четырехчленное сочетание субстантивов, составленное из чистых непроемных 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

другого (Фарыно 1985: 267—268). 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, *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, колыхание водной поверхности, а также мелкие волны от этого колебания; зыбь’ (МАС). Образ тонкого волнующегося занавеса как метафора реки в контексте поэмы скрепляет узуальное 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 синонимию сочетаний *слепить глаза* и *резать глаза* естественным образом синонимизируется со словом *резать*. Так ряд замыкается завершающим членом, однокоренным с исходным, но семантически обогащенным. Морфемная непроизводность завершающего члена оборачивается его сложной семантической производностью от всех предыдущих смыслов, т. е. потенциальный синкретизм непроизводной основы реализуется в полной мере. Характерно, что этот ряд, несомненно, градиционный: образ трансформируется от простого называния куска ткани далее через легкое движение, постепенно усиливающееся, к ослепляющему болевому ощущению. В словообразовательном плане тоже обнаруживается нарастание экспрессии: узуальные слова *отрез*, *часть*, *рябь* в их словарных значениях превращаются в окказионализмы, остро осознаваемые как таковые и автором, и читателем. Сочетание лингвистического и семиотического анализа позволи-

ло Е. Фарыно убедительно показать, что «...в итоге вся эта формула “часть-рябь-слепь-резать!” — формула ознобного обморока, отключения от мира сего, в одном плане, а в другом — формула цветаевского “за-занавесного”, потустороннего континуума: от предельно истонченной плоти-ткани <...> через акватический поток до ослепительного света и не-бытия» (Фарыно 1985: 269).

При этом замыкающий член, обогащенный смыслом предшествующих, представляет собой новую ступень познания, данного в члене исходном.

Нейтрализация оппозиции «новое — старое» наглядно проявляется и в случаях обратного словообразования от наречий — самой молодой части речи в русском языке. Мотивация и структурная модель многих из них совершенно прозрачна. Например, наречия, образованные на базе падежных форм и предложно-падежных сочетаний, еще не лексикализировались полностью, что находит яркое отражение в орфографических трудностях типа *вглубь* и *в глубь*, *наверху* и *на верху*. Предписываемая орфографией жесткость опоры на зависимые слова связана с отказом от тонкостей содержательной интерпретации высказываний. Язык поэзии, в частности поэзии Цветаевой, активно сопротивляется такому упрощению смысла, восстанавливая субстантивные падежные формы или словосочетания из наречий: *опрометь* ← *опрометью*; *ощупь* ← *ощупью* или *наощупь*; *скользь* ← *вскользь*; *близь* ← *вблиз* (ср. этимологизацию: *Совсем ушел. Со **всем**¹ ушел* (II: 325). Реставрация старого слова в авторском новообразовании здесь очевидна. Интересны также случаи восстановления единственного числа существительных из лексикализованного множественного (*pluraia tantum*) Вычленив из наречия *вдребезги* существительное *дребезги*, Цветаева углубляется еще дальше в историю языка и предлагает форму женского рода *дребезга*:

¹ Графически выделено Цветаевой.

Разлетелось в серебряные **дребезги** —
Зеркало, и в нем — взгляд
(I: 255);

Цельный день грызет, докучня,
Леденцовы зерна.
Дребезга, дрызга, разлучня,
Бойня, живодерня
(II: 111).

Если форма мн. числа имеет очевидное значение 'осколки', то значение слова *дребезга* в стихотворении «А сугробы подаются...» из цикла «Сугробы» весьма неопределенно, и неопределенность эта характеризует значение скорее диффузное, чем синкретичное. Стихи написаны в то время, когда Цветаева, узнав от Эренбурга, что ее муж жив и находится в Праге, готовилась к отъезду — к расставанию со всем, что ей было дорого в России, и к встрече с мужем.

Циклу «Сугробы» свойственна семантика неопределенности и противоречивости, отраженная стилистикой невнятности: *А коли темна моя речь — Дом каменный с плеч!* (II: 103). В этой стилистике образ раскалывающейся жизни, сообщающий слову *дрызга* значение 'осколок', все время сопровождается образами речи (*воркотов приятство, роко-ток-говорок, веретен ворчливых царство*), относящимися как к полученной вести, так и к творчеству. Сочетание *сахарок-говорок*, обозначающее 'сладкие речи' в обоих проявлениях «говорка» ('весть' и 'творчество'), готовит образ разгрызаемых леденцов, после которого слово *дребезга* может означать и осколки, и дребезжание.

Историческая связь слов *дребезги* и *дребезжать* (глагол обозначает звук разбивающегося предмета) не вполне актуализирована контекстом, но служит прочным основанием осмысленности «темной речи». В других произведениях слово м. рода *дребезг* соотносится только с глаголом *дребезжать*:

— Беспоследственный **дребезг** струн.
— Скука и крики браво.
— Что есть музыка? Не каплун,
А к каплуну — приправа
(II: 253)¹.

В древнерусском языке имя существительное имело гораздо более широкую вариантность грамматического рода, чем в современном (см.: Марков 1974: 10—11), далее в истории языка происходила или фиксация одной из форм, или семантическая дифференциация с фразеологизацией вариантов (ср.: *скакать во весь опор* и *надежная опора*). Пример со словами *дребезги*, *дребезга*, *дребзг* показывает, что Цветаева реставрирует не только форму древнего слова, но и его свойство. Обратное образование формы ед. числа из формы мн. числа приводит также к появлению, а иногда и к многократному употреблению окказионализмов (потенциальных слов) *доспех*, *закром*, *руина*, *штан*.

4. Словообразование и не словообразование

Лингвисты уже давно обратили внимание на то, что резкой границы между словом и другими языковыми единицами нет, существуют пограничные пространства между словом и морфемой, словом и словосочетанием, словом и предложением, словом и фонетическими или морфологическими вариантами слова, словом и формой слова (см., напр.: Жирмунский 1963). Марина Цветаева, поэт пограничных ситуаций, широко отразила это явление в своем творчестве.

Создавая, на первый взгляд, фонетические варианты слова, Цветаева вносит в них и новый смысл, подобно тому как в истории языка фонетические варианты типа *платит* и

¹ Ср. также пример из поэмы «Молодец» (с. 251).

плотит, океан и окиян, ангел и андел дифференцировались стилистически, а варианты типа *голова и глава, отечество и отчество, ангел и аггел* — семантически. Так, стилистически маркированные окказионализмы на базе возможной фонетической вариантности слов *тряски* (краткое прилагательное мн. числа), *хлестает, бранит* можно видеть в следующих примерах из поэм с сильной фольклорно-разговорной стилизацией — «Молодец» и «Егорушка»:

Дрожи, доски!
Ходи, **трёски!**
Покоробиться вам нонь!
(П.: 119);

— Што там крутится
В серьгах-в блёскотах?
— Пурга — прутиком
Ко—ней **хлэстает!**
(П.: 172);

Подрастают наши крылышки-перушки,
Три годочка уж сравнялось Егорушке,
Черным словом <всех округ хает>-**бронит.**
Не ребенок растет — а разбойник
(Ш: 691).

Графические сигналы, предусматривающие скандированное чтение текста, направлены на устранение различий между словом и слогом. Это хорошо видно на примере нарочито невнятной, гипнотизирующей речи колдуньи в поэме «Перелючки»: *А—ю—рай, / А—ю—рей, / Об—ми—рай, / Сне—го—вей* (П.: 109 — см. анализ на с. 158). Следует обратить внимание на совмещение знаком тире двух противоположных функций: разделяющей и соединяющей. Дефис имеет аналогичные свойства.

Односложные слова мужского и женского рода, являющиеся одновременно и словом, и слогом, встречаются у Цветаевой в большом количестве.

Если односложные слова с нулевой аффиксацией не имеют приставок, они находятся также на границах слова и морфемы. Особенно близки к морфемам слова, представляющие собой изолированный корень, выделенный обратным словообразованием:

Спать — около бродит,
Пить — около цедит,
Есть — с хлебом в рот лезет,
В **глот**¹. Мрой по суставам.
Пить-есть перестала
(Ш: 674).

Граница между словообразованием и формообразованием — один из самых дискуссионных вопросов языкознания. Многие аффиксы совмещают формообразующую функцию со словообразующей, например окончания именительного падежа единственного числа существительных. Видовые и залоговые корреляты глаголов, причастие, деепричастие, сравнительная и превосходная степени прилагательных, уменьшительные и увеличительные формы существительных — все это может быть признано и самостоятельными словами, и формами слов. Грамматические эксперименты Цветаевой существенно затрагивают и словообразовательный аспект ее новаторства. Приведем пример с окказиональной сравнительной степенью прилагательных из «Поэмы Воздуха»:

¹ В *глот* может пониматься и как наречие интенсивного действия, и как существительное. Субстантивная интерпретация кажется предпочтительнее, так как она опирается на фразеологическое сочетание *лезть в глотку*.

О, как воздух ливок,
Ливок! **Ливче** гончей
Сквозь овсы, а скользок!
Волоски — а веек! —
Тех, что только ползать
Стали — **ливче** леек!
Что́ я — **скользче** лыка
Свежего, и лука.
Па́годо-музы́кой
Бусин и бамбука, —
Па́годо-завесой...
Плещь! Всё шли б и шли бы...
Для чего Гермесу —
Крыльца? Плавнички бы —
Пловче!

<...>

О, как воздух резок,
Резок, **резче** ножниц,
Нет — резца...

<...>

О, как воздух цедок,
Цедок, **цедче** сита
Творческого

<...>

О, как воздух гудок,
Гудок, гудче года
Нового!

<...>

И **гудче** гудкого —
Паузами, промежутками
Мочи, и **движче** движкого —
Паузами, передышками
Паровика за мучкою...

(П.: 311—314).

Процитированы только строки с окказиональной сравнительной степенью (слово *резче* становится таким благодаря этимологизации), аналогичных узуальных форм в поэме очень много, они создают фон и наглядно демонстрируют модель авторского формообразования. Как и во многих других случаях, здесь наблюдается градация окказиональности. Но в этом контексте степень окказиональности тесно связана с формо- и словообразовательными потенциами разных лексем. Так, форма *скользче* образована от узуального *скользкий* и может поэтому считаться только формой. *Ливче*, *цедче*, *гудче* и *движче* не имеют узуальных исходных форм, но в контексте представлены авторские краткие прилагательные *ливок*, *цедок*, *гудок* и полное *движкого*, а у новообразования *пловче* исходной формы нет ни в общеупотребительном языке, ни в контексте, поэтому формообразование здесь становится в полном смысле слова и словообразованием.

Несомненно, словообразование является смыслом окказионального формообразования при употреблении мн. числа вещественных и абстрактных существительных, собственных имен, терминов: *Ариади*, *Ев*, *Офелий*, *Америк*, *по амфибрахиям*, *апофеозы*, *ворожбы*, *детств*, *дикостями*, *жажд*, *женственностей*, *забвений*, *избранничеств*, *клевет*, *кривизн*, *лжей*, *по наважденьям*, *негам*, *немот*, *пеплы*, *плоти*, *рабств*, *сухостями*, *тоск*, *шелестами*, *щебеты*, *на щибнях*, *ярости* и многие другие (см. большое количество примеров и подробный анализ таких форм: Ревзина 2009: 367—369). Целый ряд подобных существительных во мн. числе не имеет современных узуальных производящих форм ед. числа: *вздрёмы*, *к волибам*, *глушизн*, *забарматываниями*, *задыханий*, *в клохтах*, *опрометями*, *тихостями*, *сквози*, *тишизн* и др. Следовательно, словообразование здесь бесспорно. Категория числа — одна из главных грамматических категорий, имеющих в поэзии Цветаевой идеологический смысл, состоящий в сакрализации уникального и в дискредитации массового (о категории числа см.: Ревзина 2009: 367—369). Если за формо-

образованием стоит словообразование, то за словообразованием в подобных случаях — философская категория языка поэта.

Факты, пограничные между словом и словосочетанием, затрагивают области фразеологии и синтаксиса. На пересечении лексического, синтаксического и фразеологического уровней языка Цветаева тоже экспериментирует много и плодотворно. Анализ аппозитивных сочетаний типа *жар-платок*, *светел-месяц*, *змей-наук*¹ показал, что свободные сочетания очень легко фразеологизируются по языковым, особенно фольклорным фразеологическим моделям, а слово тоже вполне способно делиться на самостоятельные части, ведущие себя как элементы словосочетания. Так, например, словосочетание и целое предложение находим в роли эпитета-приложения к существительному:

Рай-город, пай-город, **всяк свой пай-берет**, —
Зай-город, **загодя закупай-город**
(П.: 215).

Готовя к изданию поэму «Крысолов», из которой процитированы эти строки, Цветаева позаботилась о том, чтобы сочетания читались как одно слово, сделав помету: «Ударение, как: Миргород, Белгород и пр.» (III: 55). Яркий пример разложения слова на словосочетание имеется в «Стихах к сыну»:

В *наш-час* — страну! в **сей-час** — страну!
В на-Марс — страну! в без-нас — страну!
(II: 299).

Парное сочетание может конденсировать в себе сюжет целого эпизода, а существительное-определение представ-

¹ О. Г. Ревзина приводит большой список подобных сочетаний, рассматривая их как сочетания с приложением (Ревзина 2009: 404—413).

лять собой свернутую метафору. Так, в сочетании *сапог-леденец*, непонятном вне контекста, можно видеть свернутую метафору, изображающую встречу Царь-Девы с дядькой-оборотнем, — метафору, хорошо подготовленную предыдущими строками, изображающими, как дядька униженно лижет сапожки Царь-Девы.

Если парные сочетания типа *персик-абрикосик*, *спи-исчезнь*, состоящие из грамматически равноправных и независимых элементов (равноправность частей иногда усиливается их ненормативным грамматическим приспособлением друг к другу: *тигр-лежебок*, *яблонь-май*), оказываются всё же ближе к фразеологии или синтаксису, чем к лексике, то формообразовательные или словообразовательные модификации одного из членов (последнего) резко приближают их к лексическому уровню, т. е. к словам: *сквозь-сном*; *Царь-Девыцын*; *справа-коечными* (глазами). Окказионализмы от устойчивых сочетаний Цветаева иногда пишет слитно: *День деворадуется по мостам* (II: 187), иногда с дефисом: *Правона-жительствоственный свой лист / Но—гами топчу!* (П.: 207), *Какая на-смерть осужденность / В той жалобе последних труб!* (II: 150).

На границе между словообразованием и синтаксисом находится и образование сложных (двухкорневых) слов. Окказионализмов среди них в поэзии Цветаевой очень много, особенно существительных и прилагательных, встречаются также наречия и глаголы. Если модель аппозитивных сочетаний стилистически маркирована как народно-поэтическая и такие сочетания сосредоточены у Цветаевой преимущественно в поэмах «Царь-Девыца», «Молодец», «Переулочки», «Егорушка», то модель структурно близких к ним сложных слов является приметой книжно-риторического стиля. Слова типа *златокудрый* традиционно называются гомеровскими эпитетами, и не случайно большинство подобных слов представлено у Цветаевой в драматических произведениях на античные сюжеты — «Ариадна», «Федра». Однако следует

учесть, что словообразовательный тип сложных слов организован в языке поэзии Цветаевой с ее стремлением к анализируемому и в то же время отвечает тенденции развития современного русского языка в сторону аналитизма. Кроме того, нельзя исключить влияния на язык поэзии Цветаевой аппликативного строя немецкого языка, знакомого ей с младенчества. Это влияние хорошо обнаруживается, в частности, в обилии сложных слов, особенно существительных типа *крысолуб*, *чехолоненавистник* в поэме «Крысолов». Стремление к «грандиозности» образов, отмеченное Р. Якобсоном при характеристике сложных слов Маяковского (Якобсон 1923: 104), свойственно и Цветаевой. Оно ярко проявляется, например, в «Поэме Воздуха», прославляющей преодоление земного притяжения.

Сложные слова-окказионализмы образуются не только от узуальных сложных слов (*верховод* ← *верховодить*, *глухонемость* ← *глухонемой*, *сухомять* ← *сухомятка*, *сновидеть* ← *сновидение*), но и (гораздо чаще) непосредственно от словосочетаний, при этом сложные слова, утратив формоизменение первой части, сохраняют тем не менее, семантику синтаксических отношений, свойственную производящим сочетаниям¹. Так, семантика согласования присуща отношению между корнями слов *лысолоб*, *черноям*, *грустноглазый*: первая часть выполняет в них функцию определения; семантика управления с первой частью в функции дополнения свойственна словам *богоотвод*, *женохул* (первая часть, утратив падежную форму, сохраняет семантику винительного падежа), *мужеравная*, *кустолаз* (дательного), *женоувит* (творительного), *стенонись* (предложного); по принципу примыкания строятся слова с обстоятельственным значением первой части *скоробежь*, *тяжелоступ*, *противушерстный*, *тяжкоразящей*; корреляцией элементов, свойственной соединениям

¹ Разные точки зрения на возможный внутрисловный синтаксис представлены в работах: Виноградов 1975: 208; Акимова, Казаков 1988: 30—31.

подлежащего со сказуемым, характеризуются слова *головокружных*, *кровокипящего*, *мужевражьей*. Некоторые окказионализмы-композиции сохраняют синтаксические отношения однородных членов предложения: *громозвон*, *белохрущатых*, *сильногомучий*, *чужедальняя*. Немало окказиональных сложных слов имеет семантику сравнительных оборотов: *кольцеволосых*, *молниеокою*, *огнекистых*. Часто встречаются слова с соотношением частей, аналогичным счетным оборотам: *двоекдушие*, *семиморский*, *тысячеверстыя*.

Среди всего этого разнообразия ретроспективно потенциальных синтаксических отношений между элементами сложных слов выделяется тип с первой частью в обстоятельственном значении и синтаксическим примыканием. Совпадение соединительной гласной с суффиксом наречия в таких словах, как *тяжкоразящий*, допускает не только слитное, но и раздельное написание, сигнализирующее о том, слово это или словосочетание, что свидетельствует о стирании грани между лексической и синтаксической единицей. Дефисные написание обычно переводят обстоятельственное наречие на -о в краткое прилагательное, изменяя тем самым статус этого -о. Из суффикса наречия оно превращается в соединительную гласную:

Что так же **трогательно-юно**,
Как ваша бешеная рать?

(I: 195);

Ты, который так царственно мог бы — любимым
Быть, **бессмертно-зеленым** (подобным плющу!)

(III: 757).

Даже в тех случаях, когда лексическое значение наречия препятствует его переходу в прилагательное, дефис все-таки сигнализирует о таком сдвиге, обозначая нарушение обычной сочетаемости:

Георгий, ты плачешь,
Ты красною девой
Бледнеешь над делом
Своих двух

Внезапно-чужих

Рук

(II: 37);

От тряса родился смех,

От смеху того — веселье

Безбожно-трясомых груш:

В младенчество впавших душ

(III: 753);

Вечно-первым наш критский гость

В беге, в бое, в метанье диска

(III: 576);

Жизнь и смерть давно беру в кавычки,

Как **заведомо-пустые** сплёты

(II.: 302).

Возможность отдельных и дефисных написаний в подобных случаях показывает подвижность границы не только между словообразованием и синтаксисом, но и между частями речи.

Устранение границ между одной и двумя лексическими единицами возможно не только на синтагматическом уровне, но и на парадигматическом, что ярко проявляется в случаях междусловного наложения: *глубизна, беженство, спортсмедный, по завалежам*. При таком способе словообразования, как пишет Н. А. Янко-Триницкая, «не возникает никакого нового смысла, объединяющего смысл наплывающих друг на друга слов», оно служит только целям экспрессивности и эмоциональности высказывания (Янко-Триницкая 1975: 259,

260). Анализ текстов показывает, что это утверждение не всегда верно. В стихотворении «Бич жандармов, бог студентов...» из цикла Цветаевой «Стихи к Пушкину» объединение слов *бегство* и *бешенство* в гибридном слове *беженство* (и одновременно образование этого слова суффиксальным способом от существительного *беженец*) становится сильным средством смысловой и оценочной антитезы:

Томики поставив в шкафчик —

Посмешаете ж его,

Беженство свое смешавши

С белым бешенством его!

(II: 282).

Объединением двух слов, мотивированных словом *смешавши*, Цветаева саркастически сравнивает и оценивает формы эмигрантского протеста против насилия, свойственные ее современникам, с формой открытого бунта, присущей Пушкину.

5. Части речи

Отсутствие четких границ между частями речи в русском языке объясняется как разнообразием (а диахронически — изменчивостью) синтаксических функций слова, так и возможной множественностью его семантики. Вызывая исторические изменения и современные сдвиги, оно проявляется в омонимии — наследии древнего синкретизма (*печь пироги* и *дровяная печь; лес сыр* и *костромской сыр; зло будет наказано; это письмо слишком зло* и *он зло посмотрел*), в идиоматизации сочетаний и форм (*исподлобья, шагом, нехотя*), в процессах включения (*столовая, заведующий*), в транспозиции (*в никуда, разница между «хотеть» и «мочь»*), в совмещении частеречной семантики (*играющий, играя, горелый, тысяча,*

всяко), в процессах межкатегориального словообразования (*рисование, храбрость, вчерашний*). Если обыденная речь и нормативные тексты обычно избегают двусмысленности в употреблении частей речи, то художественные тексты нередко ее актуализируют, помещая слово в пограничную ситуацию. В поэзии Цветаевой это проявляется особенно активно и наглядно, что касается как узуальной, так и окказиональной лексики. Нередко сама окказиональность вызывается именно морфолого-синтаксическим сдвигом. Из многочисленных фактов подобных преобразований рассмотрим явления, находящиеся в области пересечения существительного с прилагательным или причастием, глаголом, наречием и междометием.

Генетическая общность существительных и кратких прилагательных актуализируется не только аппозитивными сочетаниями типа *жар-Корабль* с архаической нерасчлененностью номинативной и атрибутивной функций, но и разными другими способами.

В трагедии «Федра» краткое прилагательное и определяемое им существительное обмениваются грамматическими свойствами:

Тучи сгоним, чаши сдвинем,
В славословье углубимся
Целомудренной богини
Нелюдимого любимца.
Нелюдима ее **любимого** —
Ипполита неувовимого
(Ш: 638).

Субстантивный окказионализм *нелюдима* контекстуально выводим из комбинации прилагательного в атрибутивной функции *нелюдиного* с существительным *любимца*. Слово *нелюдима* представляет собой свернутый универб (см.: Сахарный 1977: 28—30) в словообразовательном контексте, но универб этот семантически неполон: он не включает в себя

значение корня *-люб-*, которое воплощается в определении *любимого*, контекстуально вторичном, но исторически первичном по отношению к существительному *любимца*. Контекстуальная перекрестная производность существительного и прилагательного создает своеобразный грамматический хиазм, вскрывающий историческую и системную взаимообращенность их производности.

В сочетаниях типа *жар-Корабль*, образованных по архаической модели *жар-птица*, синкретизм существительного и прилагательного определяется совмещением номинативной функции с атрибутивной. Такое совмещение возможно и при современном предикативном употреблении краткого прилагательного: *Что же мне делать, слепцу и пасынку, / В мире, где каждый и отч и зряч...* (Ш: 185). Поскольку именная часть сказуемого предполагает функциональное равенство прилагательного с существительным, генетическая общность этих частей речи находит опору в современном синтаксисе. Подобное явление наблюдается и в конструкциях с краткими прилагательными-обращениями:

А не видел ли, **млад**, — не вемо-што,
А не слышал ли, **млад**, — не знамо-што
<...>
Ох, башковит-красовит,
Дальше — язык не велит!
(П.: 106).

Если в первых строках поэмы «Переулочки» слово *млад* — типичный народно-поэтический архаизм с непроизводной основой и неполногласием в ряду с другой архаической лексикой (*не вемо*) в фольклорной формуле сказочного зачина, то слова *башковит-красовит* с адъективным суффиксом являются приметой скорее просторечия, чем фольклорного языка (как и выражение *не знамо-што*). Перевес просторечной стилистики над фольклорной об-

наруживает способность не только архаического, но и современного краткого прилагательного к выполнению номинативной функции.

Определение к субстантивному краткому прилагательному усиливает его номинативность: *В обе возжи! Гей, мои рыжи!* (П.: 111). Еще более отчетливо соединение номинативной и атрибутивной функций проявляется в подлежащем, выраженном кратким прилагательным или причастием: *Мыком явствует глухонем* (III: 666); *Разъединил ли б зряц Елену с Ахиллесом?* (I: 236).

Собственно, именно позиция подлежащего и является главным условием субстантивации разных частей речи. Слово *зряц* как причастие имеет помимо свойств существительного и прилагательного еще и свойства глагола. Ослабление глагольных характеристик (вида, залога, времени, управления), происходящее благодаря субстантивации, абстрагирует значение процессуальности от частных ее проявлений, а неполнота номинативного значения, определяемая сохранившейся глагольностью, абстрагирует значение действия от носителя действия. Таким образом, объективация грамматической семантики происходит одновременно в двух направлениях: в направлении существительного и в направлении глагола, а грамматическая семантика прилагательного соединяет эти две далекие друг от друга части речи.

В поэзии Цветаевой нередко встречается и прямое столкновение существительного с глаголом. Это проявляется, например, в омонимии существительного с инфинитивом, восходящей к их древнему синкретизму. В трагедии «Федра» старая кормилица-сводня так объясняет свое стремление сблизить Федру с Ипполитом:

Зубы выпали — слюнки убыли?
Неизбывная память, сухая **грызть!**
Хоть чужими зубами кусок угрызть!

Неизбывная память, пустая **пасть!**
Хоть чужими грудями к грудям припасть!

(С.: 481)¹.

Окказиональное существительное *грызть* обнаруживает свои субстантивные свойства как в сочетании с прилагательным *сухая*, так и в параллелизме сочетаний *сухая грызть* и *пустая пасть*. Рифмующиеся с этими существительными глаголы *угрызть* и *припасть* явно указывают на глагольное происхождение обоих существительных. Лексическое значение слова *грызть* можно понимать двояко: 'пища' и 'болезнь'. Первая интерпретация более прозрачна, вторая основана на однокоренных названиях телесных и душевных недугов — *грыжа* и *сухота*².

Инфинитив часто представляет собой свернутую пропозицию, и в разговорной речи происходит постоянная идентификация его с существительным: *на купить у меня денег нет*; — *А вы кто?* — *А я посидеть у вас* (Красильникова 1988). Омонимия существительного 3-го склонения с инфинитивом выявляет в художественном тексте общую для этих форм абстрагирующую потенцию: «Эмоционально-экспрессивные возможности инфинитива связаны прежде всего с потенциальной модальностью <...>, а также с внеличностью

¹ В издании III (с. 684) опечатка: вместо *сухая грызть* повторно напечатано *пустая пасть*.

² Слово *грыжа* в русском языке имело гораздо более широкое значение, чем современный медицинский термин. Грыжей называли многие болезни, и до сих пор в заговорах употребляются названия разнообразных «грыж»: *паховая, пуповая, пятовая, становая, ручная, ножная, проходная, суставная, жильная, красная, белая, черная, синяя, зеленая, ветренная, ночная*. Кроме слова *грыжа* в диалектах зафиксированы также слова *грыза, грызь, грызть* (СРГК). Словарь XI—XVII вв. приводит название *грыжа* в ряду слов, обозначающих душевные недуги: *А сей мир имеет печаль, скорбь, грыжю, болезнь, плачь, страсть, недугъ, воздыхание, слезы* (Ж. Андр. Юрод. ... XVI в.). В том же словаре помещено и слово *грызть* в значении 'болезнь'.

и вневременным характером этой глагольной формы. Инфинитив позволяет поэтам выразить сопричастность лирического героя всему человечеству» (Качаева 1975: 104). Кроме того, совпадение звукового облика существительного и глагола объединяет обозначение субстанции и движения, так как имя существительное — носитель языковой дискретности, а глагол — выразитель непрерывностей (Гинзбург 1982: 121). Это в большой степени относится не только к омонимии существительного с инфинитивом, но и к омонимии существительного с императивом, широко представленной в поэзии Цветаевой.

Зыбкость границы между существительным и глаголом в императиве, а также сравнительной степенью прилагательного или наречия в тех случаях, когда фонетически совпадают конечные элементы этих форм, становится основой глоссолалии — нарочито невнятной речи, функционально мотивированной в сцене заманивающего колдовства (поэма «Переулочки»):

Пояском через плечико
Хочет — клек:
Раю-райскою реченькой
Шелк потек.

А—ю—рай,
А—ю—рей,
Об—ми—рай,
Сне—го—вей

<...>

Речка — зыбь,
Речка — рябь,
Рукой — рыбоньки
Не лапь...

(П.: 108—109).

Единственный узуальный глагол во второй строфе *Об—ми—рай* предстает, как и окказиональные слова этой строфы, иконическим: тире растягивает его, изображая заторможенное восприятие речи при гипнотическом обмирании. Глагольная форма распространяет свои грамматические свойства на слова соседних строк: фрагменты — *рей* и *Сне—го—вей* читаются прежде всего как императивы глаголов *реять* и **снеговеть*. При этом *реять* относится к шелку, а **снеговеть* — к состоянию обмирающего, застывающего героя. Но слово *снеговей* может интерпретироваться и как обстоятельство образа действия, т. е. как наречие в сравнительной степени, примыкающее к глаголу *обмирай*. В то же время такие общеязыковые формы сравнительной степени, как *смелей*, *веселей*, выполняющие императивную функцию в репликах побуждения или приказа, могут характеризовать не только само действие (ср.: *иди смелей*), но и носителя действия (ср.: *будь смелей*). В таком случае они могут быть компаративом либо наречия, либо прилагательного. Кроме того, слово *снеговей* может пониматься в этом тексте и как существительное, образованное по модели узуального *сухостей* с заменой первого корня.

Если *снеговей* — название ветра, несущего снег, то строки *Об—ми—рай*, / *Сне—го—вей* могут читаться как заклинание этого ветра с обращением к нему, что вполне типично для заговора с его уподоблением действия, направленного на человека, действию, направленному на природную стихию. *Рей* является одновременно и значимым словом — императивом глагола, и слогом в звуковом комплексе *А—ю—рей*, структурно подобном комплексу *А—ю—рай*. Слово *рай* 'желанный потусторонний мир' меньше других в этой строфе похоже на глагол, но в ряду глаголов становится подобным или глаголу, или конечному слогу глагола¹.

¹ В поэме «Царь-Девница» встречается компаратив *снеговее*, характеризующий душевное смятение, обмирание Царевича перед его первой встречей с Царь-Девницей: *Снеговее скатерти*, / *Мертвец — весь сказ!* / *Вся-то кровь до капельки* / *К губам собралась* (П.: 19).

Таким образом, в заговорной формуле, принадлежащей то ли героине-колдунье, то ли комментирующему события автору, слова являются одновременно и не словами, глаголы — не только глаголами, существительные — не только существительными. Такая текущая и колеблющаяся речь соответствует зрительному образу текущей и колеблющейся воды: *Раю-райскою реченькой; Речка — рябь*. Невнятица заговорной речи соотносится с немотой *рыбоньки*, в которую превращается героиня, а также и с немотой гипнотизируемого героя. Не исключено, что слова *реченькой, речка* в таком контексте обозначают не только водный поток, которому уподоблена ткань, но и речь: пристрастие Цветаевой к паронимии и псевдоэтимологизации вполне позволяет допустить семантическую двойственность и этих слов (ср.: *реки моей речь*), а также глагольный сдвиг в словах *зыбь, рябь*, рифмующихся с императивом *не лась*.

Пример из поэмы «Переулочки» ясно показывает разницу между зауем футуризма в его крайних проявлениях (Д. Бурлюк, В. Крученых, отчасти В. Хлебников) и зауем Цветаевой. Тексты футуристов, как правило, не имеют контекстуальной и сюжетной мотивировки — их мотивация лежит в области психологии индивидуума или (что характерно для Хлебникова) в области истории языка, не вполне открытой читателю. У Цветаевой же находим мотивацию (помимо психологической и историко-языковой) сюжетную (сцена обольщения заговором), образную (образы изменчивой материи: занавес, река, метаморфозы колдуньи), контекстуальную (на уровне синтагматики каждая из предложенных интерпретаций находит опору в соседних словах и выражениях; на уровне парадигматики множественность толкований опирается на омонимию или многозначность слов и морфем). Если глоссолалии футуристов можно назвать текстами с неопределенно выраженной семантикой (см.: Лекомцева 1987), а иногда и с невыраженной, то глоссолалии Цветаевой являются текс-

тами с определенно выраженной семантической множественностью.

Многозначность окказионального слова часто связана у Цветаевой с разнообразными возможностями словообразовательной мотивации. Полимотивация производного слова (типа *лесник* от *лес* или *лесной*; *чернь* от *черный, чернить* или *чернеть*) характерна для языка вообще, и при лингвистическом анализе словообразовательную модель часто определяют весьма условно. Естественно, что производное слово сохраняет в себе элемент грамматической семантики производящего. Так, в отглагольном существительном *чернь* (от *чернить*) сохраняется значение процессуальности или результативности, а в отаггективном *чернь* (от *черный*) — значение качества. Если для обычной речи эти различия, как правило, несущественны, то при образовании окказионализма в художественном тексте мотивационное значение слова выходит на первый план. Рассмотрим существительное *рань* в трагедии «Ариадна». Оно произносится, когда Тезей уступает Вакху свою любимую ради ее бессмертия. Слово *рань* может быть мотивировано прилагательным *ранний* (возможно, и наречием *рано*) и глаголом *ранить* (возможно, существительным *рана*). К нескольким производящим для одного производного слова добавляется омонимия корней, что вызывает трудности в содержательной интерпретации контекста:

В а к х

Час любовных помолвок
Был. — Отплытия час.

Т е з е й

Но в глазах ее — чаны
Слез в двусветную **рань!**
Я предателем встану!

Толкование *рань* ‘раннее утро’ основано на времени действия (*отплытия час*), а понимание *рань* ‘рана’ может быть вызвано положением слова в образном контексте (*чаны / Слез в двусветную рань*): речь идет о расставании влюбленных, которое ранит героиню, и глаза ее предстают ранами. Грамматическая транспозиция склонения *рана* → *рань* вполне возможна в поэзии Цветаевой (ср.: *барская фигура* — П.: 169), но все-таки она менее вероятна, чем деаффиксация глагола *ранить*. Отсубстантивная модель привносит значение собирательности, отглагольная — помимо собирательности — динамику. Возможно, что на художественный образ, стоящий за словом *рань*, влияет и то, что глагол *ранить* является двувидовым. Двойственность видовой семантики аккумулируется в производном слове: душевная рана героини и внезапна (значение совершенного вида), и обрекает на долгую муку (значение несовершенного).

В разделе «Новое и старое» уже говорилось об устраниении различий между существительным и наречием при обратном словообразовании или формообразовании (*опрометь, ощупь, скользь, дребезги*). Наряду с подобной этимологизирующей деадвербиализацией в поэзии Цветаевой широко отражен и противоположный процесс: адвербиализация падежных форм окказиональных существительных. Это дает полное представление о взаимобратимости существительного и наречия в русском языке. Их не только историческая, но и актуальная общность активно проявляется при образовании окказионализмов в творительном падеже. Приведем пример из «Поэмы Воздуха».

О, как воздух резок,
Резок, реже гребня

Песьего, для песьих
Курч. Счастливых засек —
Редью. Как сквозь прóсып
Первый (нам-то — засып!)
Бредопереездов
Редь, связать-неможность.

<...>

О, как воздух гудок,
Гудок, гудче года
Нового! Порубок —
Гуд, дубов под корень.

<...>

Соловьиных глоток
Гром — отсюда родом!
Рыдью, медью, гудью.
Вьюго-Богослова
Гудью — точно **грудью**
Певчей — небосвода
Небом, или лоном
Лиро-черепахи?

(П.: 312—313).

Ряд *редью* — *рыдью* — *медью* — *гудью*, включающий в себя отадъективные и отглагольные окказионализмы — существительные в тв. падеже — и узувальное слово *медью* с контекстуальным метонимическим значением ‘звук медных труб’, остается эллиптически открытым: дальнейший контекст не дает оснований для интерпретации этих форм как субстантивных или как наречных. Сюжет «Поэмы Воздуха» — о взлете самолета как победе человека над стихией слиянием с ней, о преодолении земного тяготения (поэма посвящена первому трансатлантическому перелету Линдберга в 1927 г.) — позволяет интерпретировать эти формы как наречия, обстоятельства образа действия двойной отнесенности: и к сопротивлению воздуха, и к самому полету.

Слияние самолета с преодолеваемой им стихией дано через звукопись, которая исходной квазимонимией *редью* — *рыдью* манифестирует превращение легкой субстанции (*редь* воздуха) в тяжелую (*рыдью, медью, гудью* самолета), а тяжелой — в легкую (самолет взлетает). Завершая ряд творительных падежей, квазимонимия *гудью* — *грудью* сообщает и слову *грудь* не свойственный ему в общеупотребительном языке звукоподражательный характер (тема звукоподражания развивается прилагательным *певчей*). Новое звукообразительное свойство слова *грудью* делает это узуальное слово отчасти окказиональным, с таким же адвербиальным сдвигом, как и *рыдью, гудью*. Но адвербиализация его сразу же снимается согласованным прилагательным, следующим, однако, после паузы стихового переноса.

Балансируя на грани окказионального и узуального, звукоподражания и немотивированной номинации, существительного и наречия, слово Цветаевой семантически и грамматически воспроизводит свойства денотата: самолета, балансирующего между небом и землей, покачивающегося и вздрагивающего. Характерна также полимотивация окказионализма: реконструируемое исходное слово **гудь*, не представленное в тексте начальной формой, поддерживается, а следовательно, и мотивируется разветвленным корневым гнездом *гудок* — *гудче* — *гуд*, словообразовательной моделью *редь* и паронимазией *гуд* — *года*. Таким образом, слово, представленное одновременно и существительным, и наречием, обогащает свой фонетический, семантический и грамматический образ коннотациями, полученными в корневых, звуковых, паронимастических и грамматических сближениях.

Большую группу окказионализмов на грани существительного в творительном падеже и наречия составляют отглагольные существительные мужского рода обратного способа словообразования (термин *деаффиксация* для этого случая неточен, так как многие из этих слов образуются сразу

с окончанием тв. падежа, которое одновременно является и суффиксом наречия): *взбегом, взрыдом, гором, граем, жигом, кидом, крадом, скоком, трясом, трёсом, хлёстом* и др. Новообразования с разной степенью адвербиализации часто полагаются пространными цепочками однородных членов, и такая система повторов сама становится семантически значимой. Так, в поэме «Молодец» гости-искусители, заставив Барина нарушить запрет, исчезают *торопом-шорохом-ворохом* — *морокон* (П.: 167), их приход предваряется авторским предостережением:

(Сласти — **шагом**,
Страсти — **рысью**).
Барин, барин,
Вслух не мысли!

Вести — **шаром**,
Гости — **шастом**.
Барин, барин,
Вкось не хвастай!

Шаром-жаром-
Жигом-граем...
Барин, барин, барин, барин!..
(П.: 154—155).

В таких контекстах грамматическая диффузность в разной степени адвербиализованных форм является отражением ситуации. Речь идет о сомнительных личностях, людях-бесах, которые появляются крадучись, одновременно и обнаруживая, и скрывая свое присутствие, свои намерения. В строке *Торопом-шорохом-ворохом* — *морокон!* последнее слово является обобщением и объяснением суетливых движений гостей: оно дано не через соединяющий дефис, как предыдущие, а через разделяющее тире.

В тексте предостережения важную смыслообразующую роль выполняет типичная для Цветаевой внутрисловная омонимия, сопровождаемая мерцанием грамматической формы и двойственностью лексического статуса в слове *шаром*. Это слово — узуальное существительное в необычном переносном употреблении. Оно указывает на глобальность явления, его неотвратимость и нарастание (ср.: *катится как снежный ком*), а также на его опустошительный, деструктивный характер (ср.: *шаром покати*). Нетрадиционное отнесение предиката *шаром* к субъекту *вести* можно объяснить и фразеологическими связями семантически близкого слова *круглый* со значением безусловного, абсолютного характера явления (ср. сочетания: *круглый сирота*, *круглый дурак*, *круглый отличник*). Образ шара в этом случае представляет собой усиленный образ круга, указывая тем самым на интенсивность явления. Сочетание *шаровая молния* обозначает внезапное, стремительное и разрушительное явление, что тоже вполне могло повлиять на возникновение метафоры *вести — шаром*. Вместе с тем в градационном ряду *шагом — рысью — шаром — шастом* слово *шаром*, помещенное между безусловно узуальным словом *шагом* (соединение *сласти — шагом — метафора*) и безусловно окказиональным словом *шастом*, созвучное обоим, приобретает свойства отглагольного существительного, адвербиализованного синтаксической функцией. Его мотивантом легко можно представить себе глагол *шарить*¹. По сюжету поэмы гости-бесы именно

¹ Возможно, что существенную роль в околдовывании героя играет мелодическое подобие строки *А—ю—рай* фразеологическому комплексу из колыбельных песен *баю-бай*, восходящему к глаголу *баять* 'говорить'. От этого глагольного корня образованы такие слова, как *обаяние* — первоначально 'колдовство', *Баян* — первоначально 'певец', а слово *басня* в современном русском языке указывает и на жанр поэтического творчества, и на обман (подмену). Все эти смыслы могут быть включены в заговорную формулу поэмы. См. также анализ текста, выполненный Е. Фарыно (Фарыно 1985: 280). Вариант фразеологизма *баю-баюшки-баю* находит отражение в последующих строках: *Аю —*

шарят в доме, выискивая Марусю и ее сына, которые по уговору до определенного срока не должны показываться посторонним людям. Слово *шаром*, заключающее в себе противоречие между узуальной отсубстантивной и окказиональной отглагольной семантикой, является переходным звеном от узуальных слов *шагом*, *рысью* к окказиональному *шастом* не только по степени окказиональности, но и по степени приближения к наречию. Усиление адвербиальности в градационном ряду начинается с отмеченной еще А. М. Пешковским ступени *шагом — рысью*: «В слове *шагом*, например, творительный падеж, вероятно, сильнее осознается, чем в слове *рысью*, потому что *шаг*, *шага*, *шагу*, *шаги*, *шагов*, *шагами* и т. д. чаще употребляются, чем *рысь*, *рыси*, *рысей*, *рысям* и т. д. (Пешковский 1938: 155).

В слове *шаром* адвербиализованность узуального существительного минимальна, так как тв. падеж сравнения у него не лексикализован, но зато адвербиальность омонимичного ему отглагольного образования при отсутствии отглагольного существительного *шар* несомненна. Совмещение грамматических свойств имени существительного и наречия у слова *шаром* в контексте поэмы «Молодец» основано не на синтаксической диффузности формы, как у слов *шагом*, *рысью*, а на лексической (здесь внутрисловной) омонимии.

Проследим последовательно восходящую градацию адвербиальности в цитированном тексте. Существительное *шаг* имеется в языке, и его значение прямо соотносится с наречием *шагом*. Это идеальный случай употребления тв. падежа в обстоятельственной функции. Существительное *рысь* как устойчивый элемент фразеологизированного сравнения косвенно соотносимо с наречием: обстоятельственная функция существительного в тв. падеже опосредована его переносным значением, свойственным только

раюшки — раёвна; глагол *баять* также эксплицирован в последующем тексте: *Райской слюночкой / Между прочих рек / Слыву, — вьюношам / Слаще, бают, нет*.

этой грамматической форме. Существительное *шар* тоже есть в языке, но его литературное значение может быть еще более опосредованно соотнесено с наречием — только как элемент нетрадиционного сравнения; омонимичное же ему отглагольное существительное в литературном языке отсутствует. Существительного **шаст* в литературном языке вообще нет, и в исследованных произведениях Цветаевой оно в им. падеже тоже не встречается. Следовательно, слово *шастом* — первое в градационном ряду безусловное наречие, образованное непосредственно от глагола *шастать* с пропуском деривационного шага от глагола к существительному. Такое чисто отглагольное образование наречия *шастом* резко контрастирует с сугубо отсубстантивным образованием *рысью*.

При семантическом анализе адвербиализованных форм необходимо учесть звуко-смысловые отношения между ними. За резким фонетическим различием слов *шагом* и *рысью*, объединенных только падежной формой и синтаксической функцией, следует серия звуковых подобию и модификаций. Начинаясь с квазиомонимии *шагом* → *шаром*, фонетическая близость слов с анафорой *ша-* и эпифорой *-ом* при их мелодическом тождестве сменяется фонетической и мелодической близостью новой квазиомонимической пары *шаром* → *жаром* с совпадением звуков [ш] — [ж] по всем признакам, кроме глухости — звонкости. Это различие приводит к усилению звучности слова и к расширению эпифоры, но в то же время и к ослаблению анафорического тождества.

На следующей ступени *жаром* → *жигом* наличие анафоры восстанавливается, но она становится уже не слоговой, а звуковой; утрачиваются мелодическое подобие членов пары и их квазиомонимический характер, но сохраняется эпифора и добавляется семантическая общность: жар представлен его максимальным проявлением — жжением. На ступени *жигом* → *граем* анафорическое подобие исчезает совсем, а эпифорическое ослабляется.

В этой серии превращений одного слова в другое слово *шаром* в первом употреблении входит в группу слов, которые могут интерпретироваться как существительные, и одновременно (из-за внутрисловной омонимии) в группу слов, которые существительными не являются. Во втором употреблении слово *шаром* тоже является связующим элементом, но уже на уровне звуко-смысловых связей: оно соединяет ряд слоговой анафоры с рядом эпифоры, принадлежа и к тому и к другому.

Расположение всех в разной степени адвербиализованных форм образительно: в первой строфе движение рисуется размеренным, постепенно нарастающим, но (несмотря на переносное употребление предикатов *шагом*, *рысью* при субъектах *сласти*, *страсти*) остающимся естественным, соотносимым с движением живого существа. Во второй строфе движение представлено как загадочное, искаженное или обманное, а в третьей строфе, после первого безусловного наречия *шастом* движение изображается как вырвавшаяся на свободу стихия. Обстоятельства образа действия, ранее распределенные по одному в строке, концентрируются в четырехчленном сочетании *шаром-жаром-жигом-граем*, изображающем уже не человеческие или звериные движения и звуки, а не поддающиеся однословной номинации действия нечистой силы.

Примечательно, что слово *шаром* стоит и перед наречием *шастом*, и после него, входя в оба образительных ряда. Четырехчленное сочетание с двойственной и противоречивой мотивацией слова *шаром* и, по аналогии с ним, слова *жаром*, с выходящей за пределы литературного языка мотивацией *жигом* от *жгать* (вероятно, об укусе змеи), *граем* от *грать* (о крике вороны), по существу, представляет собой образец глоссолалии, изображающей нашествие морока, прямо названного в последующем контексте.

Образы движения и звучания актуализируют глагольность слов *шагом*, *шаром*, *шастом*, *жаром*, *жигом*, *граем*,

имеющих или допускающих глагольное происхождение. В этих экспрессивных формах соединены значения существительного, наречия и глагола, при этом лексические и грамматические свойства каждой из частей речи не ослабляют, а усиливают свойства других частей речи. Это возможно потому, что окказиональные слова здесь иконичны, а множественные контекстуальные связи и языковые ассоциации, характерные для поэзии Цветаевой, часто делают иконичными и узуальные слова в ее произведениях.

Рассмотренные отглагольные существительные-наречия в большой степени являются знаками звуковых и изобразительных жестов. Еще более отчетливо жестовый характер слова проявляется при употреблении окказиональных существительных мужского рода. Подобные слова, как и многие другие окказионализмы, объединяются в контекстуальные ряды, актуализируя модель словообразования, как, например, в сатирической сказке «Крысолов», в сцене совещания ратсгерров, вынужденных исполнить свое обещание:

Кипяток.
Топотеж.
Раты — в скок,
Герры — в лежь,

Раты — в ик,
Герры — в чих.
— И шутник!
— И жених!
<...>
Раты — **в фырк**,
Герры — **в верт**.
— Ну и франт!
— Ну и ферт!
<...>

Брови — вверх,
Краска — в нос.
Раты — **в перх**,
Герры — **в чёс**.

Раты — **в крёхт**,
Герры — **в чох**.
— С нами фохт!
— С нами Бог!
<...>
Раты — **в плёск**,
Герры — **в хлоп**.
— Ну и мозг!
— Ну и лоб!

(П.: 251, 256, 263).

Параллелизм звукоподражательных и кинетически-образительных новообразований с наречиями типа *вкось*, *вбок* и существительными *в смех*, *в гнев*, их отглагольность, экспрессивный характер и односложность обнаруживаются в окказионализмах свойства четырех частей речи. Они сохраняют глагольность, приобретают качества существительных, употребляются в функции наречий с экспрессией междометий. Такие слова с первообразной корневой основой (без суффиксов) очень хорошо показывают, что принадлежность слова к какой-либо части речи определяется не словарем, а контекстом, как, собственно, и было на ранних стадиях развития языка. Слова *брык*, *верт*, *вжим*, *взмет*, *вздог*, *взрыд*, *вмах*, *глот*, *звяк*, *зык*, *зырк*, *ик*, *клёк*, *крёхт*, *кряк*, *ной*, *ор*, *перх*, *плёск*, *пряд*, *руб*, *рык*, *свёрк*, *сжим*, *сплёв*, *ступ*, *фырк*, *хлип*, *хляст*, *хлоп*, *чёс*, *чёрк*, *бормот*, *притоп*, *прищелк*, *перебег*, *переверт*, *передёрг*, *перемах*, *рукоплеск* из разных произведений Цветаевой употреблены и как существительные, и как глагольные междометия.

6. Лексико-грамматические разряды

Если границы между частями речи определяются в первую очередь морфологическими и синтаксическими свойствами слов и только во вторую очередь лексической семантикой (ср.: *белый* — *белизна* — *белеть*), то различия между лексико-грамматическими разрядами внутри одной части речи опираются прежде всего именно на семантику означающего и логику означаемого. Связь семантики слова с меняющимися логическими отношениями в членении действительности часто приводит к внутривидовому проникновению слов одного разряда в другой (например, переходу относительных прилагательных в качественные). Новое видение мира поэтом — а для Цветаевой оно в высшей степени характерно — неизбежно обнаруживается языковыми сдвигами в области грамматических разрядов. Рассмотрим пограничные явления индивидуально-авторского словообразования Цветаевой, наиболее ярко характеризующие межразрядные сдвиги, которые определяются картиной мира этого поэта: абстрактные и конкретные существительные, качественные, относительные и притяжательные прилагательные, глаголы активного и пассивного залога.

а) Абстрактные и конкретные существительные

Столкновение абстрактного и конкретного значения слов может быть основано на существующем в русском литературном языке противопоставлении абстрактного и конкретного в параллельных однокоренных образованиях, старославянских и русских по происхождению (см. анализ слов *отвратом* и *в изглавьи* на с. 438).

Абстрагирование лексического значения является условием символизации обозначенной реалии. Нейтрализация абстрактного и конкретного ярко проявляется в обилии

форм мн. числа от абстрактных существительных. Выше уже приводились примеры типа *ревности*, *в щебетах*, где плюрализация узуальной формы выполняет словообразовательную функцию, а также примеры окказионального словообразования с суффиксами абстрактных существительных непосредственно в форме мн. числа (*тишизн*, *тихостями*). В большинстве подобных примеров перенос с номинации понятия на конкретное проявление этого понятия достаточно очевиден, и нет необходимости останавливаться на них подробнее.

В поэзии Цветаевой нашел широкое отражение такой способ устранения границ между конкретным и абстрактным, какой отметил Г. О. Винокур, анализируя язык поэзии В. В. Маяковского: «Каждому из этих двух наиболее общих семантических разрядов имен существительных придаются суффиксы обратного свойства» (Винокур 1943: 67). Чаще всего Цветаева присоединяет уменьшительные суффиксы к абстрактным существительным: *воркоток*, *говорок*, *рокоток*, *трепеток*, *волеваньице*, *дыханьице*, *заклятьице*, *зреньице*, *наступленьице*, *пированьице*, *причастьицу*, *странствьице*, *счастьица*, *удушьица*, *шествьице*, *царствьице*.

Уменьшительные суффиксы считаются в лингвистике и словообразующими, и формообразующими (см.: Агаронян 1973: 38). Присоединение таких суффиксов к абстрактным существительным выявляет их словообразовательно-стилистическую функцию. Явление это наблюдается преимущественно в произведениях народно-разговорной и фольклорной стилистики. В народной речи слова с уменьшительным суффиксами не только обозначают «малое и милое» (Аксаков 1880: 63), но и выполняют этикетную функцию в коммуникации: «Эмоциональная лексика может распространяться как на предмет речи, так и на адресата, и на ситуацию общения в целом, придавая ей непринужденную, неофициальную окраску» (Голубева 1984: 6). Приведем несколько примеров из поэмы «Переулочки»:

А звоньба-то отколь? — **Запястьица!**
А урчба-то отколь? — **Заклятьице!**
Попытай молодецка **счастьица**
В переулочках тех Игнатъевских!

<...>

А еще, молодец, не тупиться!
Али к чаше-идешь-**причастьицу?**
Прямо в очи глядят, — не застытятся
В переулочках тех Игнатъевских!

<...>

Уж и **странствьице** —
Любота для глаз!
Шемаханские
Паруса у нас!

<...>

Еще кланяйся
На восток-ковыль.

Волеваньице,
Дорогая быль —

С памяти!
С памяти!

(П.: 106—110).

В сцене заманивания доброго молодца колдуньей диминутивы ласкового обращения к герою являются в то же время знаками положительных эмоций, направленных и на восхваление прелестей колдовского мира (*молодецка счастьяца*), и на то, что дорого герою в его христианском мире, но чуждо героине (*причастьицу*), и на то, что принадлежит миру героини, но опасно для героя (*заклятьице, странствьице*). Одинаково ласковое называние противоречивых ценностей и обманной характер соблазняющей речи создают своеобразную ироническую окраску всех диминутивов: с одной точки зрения названные ими понятия — ценности,

с другой — антиценности. Особенно ярко проявляется оценочная двойственность диминутива в слове *удушьица* из поэмы «Лестница»:

Есть взамен пожизненной
Смерти — жизнь посмертная!

<...>

Ваши рабства и ваши главенства —
Погляди, погляди, как валятся!

Целый рай ведь — за миг **удушьица!**
Погляди, погляди, как рушатся!

Печь прочного образца!
Протопится крепостца!

Все тучки поразнесло!
Просушится бельце!

Пепелище в ночи? Нет — займище!
Нас спасать? Да от вас спасаемся ж!

(П.: 287—288).

Заключенное в слове *удушьица* внутреннее противоречие между пейоративным значением основы *удуш-* и эмоционально положительным значением суффикса мотивируется как хиазмом первой строфы из процитированного фрагмента, так и всей образной системой контекста, а также обнажением потенциальной энантиосемии слов *спасать* и *спасаться* (значение 'избавляться от гибели телесной' противопоставлено значению 'избавляться от гибели духовной'). В таком контексте ирония двойственной оценки, обозначенная противоречием лексического и словообразовательного значения в окказионализме *удушьица*, распространяется и на узуальный диминутив *бельце*.

Слово *крепостца* само по себе окказионально и семантически противоречиво. Тонкость его словообразовательной семантики заключается в том, что оно, имея конкретное предметное значение 'оборонительное сооружение' (вторичное по отношению к абстрактному *крепость* — 'свойство крепкого'), теоретически может присоединять к себе уменьшительный суффикс даже в его размерном значении. Но реально слово *крепостца* в обычной речи не употребляется — как из-за лексического значения (этим словом называется большое сооружение), так и благодаря ограниченной сочетаемости суффиксов *-ость* и *-иц-* друг с другом, поскольку суффикс *-ость* генетически связан с обозначением абстракции.

Окказионализм *крепостца* может обозначать помимо иронического отношения к реалии еще и зрительно уменьшенный размер крепости с удаленной точки наблюдения, что соответствует внеположенности авторского *я* по отношению к изображаемому крушению мира обыденности.

Присоединение суффиксов с абстрактной семантикой к основам конкретного значения у Цветаевой встречается реже. Убедительны в этом отношении, пожалуй, только два примера — из поэмы «Лестница» и поэмы «Царь-Деввица»:

— Мечь утеса. — С лесов — мечь леса!

Обстановочность этой пьесы!

Чем обставились? Дуб и штоф?

Застрахованность этих лбов!

(П.: 283);

«Чтоб в играх-затействах

Плодилось птенцы,

Вот вам венецейских

Две чарки — в венцы!»

(П.: 71).

В обоих случаях суффиксы абстрактного значения присоединяются к субстантивным основам. В отличие от слов *обстановка* и *затеи*, имеющих эти основы, новообразования обладают семантикой, определяемой абстрагирующими суффиксами. Первый пример интересен тем, что слово *обстановка* имеет в языке два значения: 1. 'совокупность предметов, которыми обставляются жилые и иные помещения; мебелировка'; 2. 'совокупность условий, обстоятельств, в которых что-л. происходит' (МАС)¹. Строка Цветаевой *Чем обставились? Дуб и штоф?* ясно указывает на производность окказионализма от слова *обстановка* в первом значении. Но сочетание *этой пьесы*, как и весь сюжет бунта вещей в поэме, указывает на второе значение окказионализма. Абстрагирующий суффикс, по-видимому, объединяет оба значения, вводя и «меблировку», и условия действия в ранг категории, определяющей события.

Слово *затейство* употреблялось в русском языке со значением 'затеи, выдумки, измышления' (Словарь XI—XVII вв.). Возможно, что это, более широкое, чем у современного слова *затеи*, значение и реставрировано окказионализмом в монологе пьяного Царя, готового женить Царевича на мачехе. Но скорее всего, новообразование-архаизм выполняет характеризующую функцию. Слово *затействах* органично входит в стихию просторечия, свойственную поэме. Исследователи отмечают активность образований на *-ство* еще в просторечии XVIII в. (Князькова 1974: 100).

Противоречия между абстрактным и конкретным в пределах окказионализма обнаруживаются и в случаях внурисловной омонимии. В словах, анализированных ранее (например, *сказка, стопка, шаром*), значение узуального слова, как правило, конкретно, а значение отглагольного окказионализма абстрактно. Приведем еще один пример — из трагедии «Федра»:

¹ Страницы словарей (за исключением словаря В. И. Даля, в котором материал организован гнездовым способом) не приводятся, т. к. словарные статьи легко найти по алфавиту.

Ну и вспаивай, ну и вскармливай
Вас! Красотка — находка — старого
Любит. Дичь для ушей и **глушь!**
(III: 648).

Слово *глушь* в узуальном значении ('густо заросшая часть леса, сада; отдаленное от поселений, пустынное место; захолустье' — Словарь русского языка) соотносится в реплике кормилицы со словом *дичь* («нелепость, вздор, чепуха» — там же)¹. В то же время слово *глушь*, сопровождаемое дополнением *для ушей*, принимает от глагола *глушить* окказиональное значение 'то, что оглушает'. Абстрактное значение окказионального отглагольного существительного опирается на прямое значение корня *-глух-* / *-глуш-*, свойственное глаголу, а конкретное значение узуального отадъективного существительного — на переносное значение этого корня, имеющееся в прилагательном. Можно ли из этого сделать вывод, что именно прямое значение легче поддается абстрагированию, чем переносное? Вероятно, да, потому что каждое переносное значение вторично по отношению к прямому, а следовательно, является его частью, абстрагирование же всегда обобщает.

б) Разряды прилагательных

Размывание границ между конкретным и абстрактным обнаруживается и в межразрядных сдвигах имен прилагательных. А. А. Потебня, Л. П. Якубинский, В. В. Виноградов и другие ученые отмечали, что исторически первично относительное значение прилагательных: «По мере того, как связь

¹ Словарь русского языка указывает и такое значение слова *дичь* как 'дикое, глухое место', что дает представление о синонимических отношениях между словами *дичь* и *глушь*. Однако иллюстрации из произведений Жуковского, Лермонтова и Чехова показывают, что это значение в языке XX в. неактуально.

прилагательного с его первообразом становится в сознании все более и более отдаленною, увеличивается его отвлеченность — качественность» (Потебня 1968: 414). Качественное значение прилагательного, вытекающее из оценки предметного отношения или действия, потенциально заложено во всех относительных и притяжательных прилагательных (Виноградов 1986: 176; РГ-1982: 543), а собственно морфологические признаки качественных прилагательных — их способность образовывать степени сравнения, формы субъективной оценки, отвлеченные существительные, качественные наречия, вступать в сочетания с наречиями и предложно-падежными комплексами — признаки непостоянные и необязательные (Виноградов 1986: 176).

В художественных текстах окачествление относительных прилагательных повторяет исторический путь развития лексико-грамматической категории. Переход качественных прилагательных в относительные обусловлен оживлением образно-метафорических связей. Оба процесса происходят очень активно, т. к. «художественное мышление не только отражает объективную действительность, но и творит другую, художественную, отражая ее в произведении искусства» (Ханпира 1972: 299—300).

Художественная метафоризация качественных прилагательных, сближающая их с относительными, ярко представлена в поэме «Лестница». Эпитеты *шаткой*, *падкой*, *сыпкой*, *шлёпкой*, *хлопкой*, *каткой*, *швыркой*, *дрожкой* соотносятся с глаголами *шатать(ся)*, *падать*, *сыпать(ся)*, *шлёпать(ся)*, *хлопать(ся)*, *катить(ся)*, *швырять(ся)*, *дрожать*, характеризующими как свойства самой лестницы, так и неустойчивое положение человека на ней. При этом некоторые прилагательные (*шаткой*, *дрожкой*) входят в оба ряда — самостоятельного и каузированного движения, а слово *падкой* заключает в себе внутреннюю омонимию: как окказиональное относительное прилагательное оно употребляется в значении, соотносимом с глаголом *падать* 'сваливаться вниз', а

как узуальное качественное прилагательное *падкой* выступает в пейоративно-оценочном значении 'склонный к чему-л.'

Совмещение свойств относительных и качественных прилагательных имеется в атрибутивных сочетаниях типа *ладанное облако* (I: 265); *кофейное гаданье* (III: 476); *лучная вонь* (III: 130); *из-под ресничного взлету* (II: 23); *адский уголь* (III: 477); *пепельная груда* (I: 181); *дном чашечным* (III: 687); *дыма очажного* (III: 675); *фуражечный взмах* (III: 176). В связи с проблемой устранения границ между относительными (в том числе притяжательными) и качественными прилагательными остановимся на двух примерах подчеркнуто парадоксальных сочетаний.

В поэме «Царь-Девница» Ветер обращается к героине-богатырше:

Хватай-ка за гриву —
Брать Стамбул-Царьград!
Девичий-свой-львиный
Покажи захват!

(П.: 82).

Прилагательные *девичий* и *львиный* обнаруживают семантическое различие при морфологическом и синтаксическом подобию. Генетически оба они притяжательные, в цитированном контексте *девичий* — притяжательное ('свойственный девице'), а *львиный* — качественное ('подобный свойствам льва, сильный, крепкий'). Вместе с тем объединение прилагательных в парное сочетание мотивируется их фразеологическими связями: *Царь-Девница* и *лев* — *царь зверей*. Слово *царь* имеется и в названии *Царьград*. В поэме героиня неоднократно прямо сравнивается со львом. Нянька говорит ей: *Погляжу на кудри гривой, / Погляжу на взор пожаром — / Как не я тебя, а львица / Львиным молоком вскормила!* (П.: 21); встречаются перифрастические именованья героини *Дева-зверь*; *На зверь-солдатку*. При этом анималистические перифразы, называющие героиню, противопоставлены ани-

малистическим наименованиям отрицательных персонажей сказки: *мачеха-змея*, ее помощник колдун — *змей-паук*, *филин-сова*, *филин-сыч*, царь — *индюк-кохинхин*, т. е. благородная сила Царь-Девница противопоставлена зловецким свойствам мифологически нечистых тварей и фарсовому образу «важничавшей» птицы. В ряду таких метафор прилагательное *львиный*, не утрачивая качественно-оценочного значения, актуализирует и значение притяжательного прилагательного.

Еще более тонкие мотивирующие связи парадоксального сочетания можно проследить в «Поэме Конца»:

— Что мы делаем? — Расстаемся.
— Ничего мне не говорит

Сверхбессмысленнейшее слово
Рас—стаемся. — Одна из ста?
Просто слово в четыре слога,
За которыми пустота.

Стой! По-сербски и по-кroatски,
Верно? Чехия в нас чудит?
Рас—ставание. Расставаться...
Сверхъестественнейшая дичь!

<...>

Расставанье, — ни по-каковски!
Даже смысла такого нет!

Даже звука! Ну, просто польй
Шум, — пилы, например, сквозь сон.
Расставание, — просто школы
Хлебникова **соловиный стон**

Лебединый...

(П.: 204).

Притяжательно-относительные прилагательные *соловьиный* и *лебединый* выступают здесь не в прямом (типичном для этого разряда) значении принадлежности, а в переносном значении подобия, что само по себе сближает их с качественными прилагательными. Цветаева сталкивает устойчивое сочетание *соловьиное пение* (перен. 'прекрасное' с сочетанием *лебединая песня*, представляющим собой двойную метафору: обозначая предсмертный крик лебедя, выражение *лебединая песня (песнь)* имеет еще и значение 'о последнем произведении, создании, последнем проявлении таланта писателя, художника и т. п.' (МАС).

Преобразуя фразеологизм *лебединая песня* в сочетание *стон лебединый*, Цветаева, с одной стороны, обновляет первичную метафору (*песня* — 'предсмертный крик'), сопрягая смысл метафоры с названием и смыслом «Поэмы Конца», а с другой стороны, давая определение *соловьиный* предсмертному крику лебедя, Цветаева вводит понятие *лебединая песня* в семантическое поле искусства. В первом случае акцентируется и развивается смысл компонента *лебединая*, во втором — смысл компонента *песня*.

В сочетании *лебединая песня*, более идиоматичном, чем *соловьиное пение*, но вполне отчетливо сохраняющем внутреннюю форму, притяжательное значение прилагательного ощущается сильнее. Получается, что синтаксически однородные определения к слову *стон* неоднородны по принадлежности прилагательных к лексико-грамматическому разряду: *соловьиный* — качественное, *лебединый* — относительное (разумеется, каждое из них частично распространяет свои свойства на другое). При этом оценочность качественного прилагательного выявляет две точки зрения на «бесмыслицу»: во-первых, точку зрения страдающей женщины, принимающей негативную оценку и расставания, и поэзии Хлебникова, свойственную обыденному сознанию (идея бессмысленности передается синтаксической однородностью семантически проти-

воречивых прилагательных *соловьиный* и *лебединый*); во-вторых, точку зрения поэта на расставание и на поэзию Хлебникова как на явления, исполненные глубокого смысла. В таком случае сочетание *стон // Лебединый* выражает идею женского горя, а сочетание *соловьиный стон* — идею торжествующего поэта. Это вполне четко соотносится с народно-поэтической традицией именованной девушки *лебедью*, а поэта *соловьем*.

Определение *сверхбесмысленнейшее* с его гиперболической превосходной степенью, обозначенной и приставкой, и суффиксом, заключает в себе противоречие: сочетание морфем *сверх-* и *бес-* представляет собой внутрисловный оксюморон. Кроме того, утверждения о бессмыслице оценочно противоречивы обращению к положительным традиционным символам высокой поэзии и любви *соловей, лебедь*. Слово *соловьиный* в сугубо оценочном значении качественного прилагательного могло бы интерпретироваться как авторская ирония по отношению к поэтическому штампу, способному характеризовать «бесмыслицу», и к самой «бесмыслице», однако слово *лебединый* с его сохраняющейся притяжательностью и высокий смысл сочетания *лебединая песня* противоречат такой интерпретации. Во всем этом тексте Цветаева постоянно возражает сама себе. Характерно, что слово *лебединый* стоит после паузы стихового переноса, соответствующего паузе раздумья. Характеризуя необычные сочетания с прилагательными в языке художественной литературы, Л. И. Донецких справедливо утверждает: «Часто такие сочетания алогичны с точки зрения обычного носителя языка, но логичны с точки зрения автора, воспринимающего мир по своим внутренним поэтическим законам» (Донецких 1980: 45). В подобных случаях окказиональность проявляется не на уровне морфемного состава слов, а на уровне их сочетаемости, но синтаксический сдвиг влечет за собой сдвиг семантический, т. е. и переосмысление морфемной семантики.

Отсутствие морфологических показателей превращения относительных прилагательных в качественные говорит о том, что разряд прилагательных — это категория прежде всего семантическая.

Но и морфологические свойства окказионально качественных прилагательных проявляются в поэзии Цветаевой весьма активно. Особенно это заметно в употреблении форм сравнительной и превосходной степени, гиперболизирующих неизменяемые признаки: *Вечней водомелен, / Вечней мукомолен...* (III: 636); *В мир — одушевленной некуда!* (II: 282); *И, может быть, всего равнее...* (II: 316); *Кто всех диче?* (III: 639); *встреча / Вечнейшая* (III: 487); *Недр достовернейшую гуцу...* (II: 182); *от заезженнейшей из кляч* (III: 664); *наиявственнейшая тишь* (II: 98); *Последнего сына, / Последнейшего из семи* (II: 146); *последнейшая из просьб* (II: 193); *Презреннейшее из первенств* (II: 194); *сверхъестественнейшая дичь* (II: 204); *В сем христианнейшем из миров* (II: 201); *Чужая кровь — желаннейшая / И чуждейшая из всех!* (II: 220).

На анализе форм превосходной степени¹ стоит остановиться подробнее, так как это одна из наиболее значимых грамматических категорий, приобретающих концептуальный смысл в поэзии Цветаевой. Эта категория в полной мере отражает стремление поэта к пределу и преодолению предела. Упомянутая выше форма *сверхбесмысленнейшее* с ее гиперболичностью и оксюморонной связью морфем (*сверх-* + *бес-*; *бес-* + *-ейш-*), типична в поэтике Цветаевой.

Гиперболичность суперлативного значения передается двойной аффиксацией и в таких случаях: *наимедленнейшая*

¹ О формообразующем или словообразующем статусе превосходной степени см.: Милославский 1980: 119; в Русской грамматике прилагательные с суффиксами *-ейш-*, *-айш-* рассматриваются не как формы превосходной степени, а как прилагательные, обозначающие высшую степень проявления признака, т. е. исключительно на уровне словообразования (РГ 1982-I: 303). Там же отмечается продуктивность окказионального словообразования подобных прилагательных от относительных.

кровь (II: 98); *наинасыщеннейшая рифма* (II: 250); *наисладостнейшую* (III: 576); *наинизший тон* (II: 250); *наиявственнейшая тишь* (II: 98); *наичернейший сер* (II: 186); *сверхъестественнейшая дичь* (II: 204).

Внутрисловный оксюморон характерен для распространенных у Цветаевой словообразовательных моделей прилагательных и причастий с приставками *без-* и *не-*: *власть — безжалостнейший канат* (III: 597); *бездарнейший из всех писак* (III: 505); *безроднейшего из юнцов* (III: 519); *владением бесплотнейшим* (II: 159); *за бессоннейшую ночь* (III: 511); *невидимейшую связь* (II: 98); *неслыханнейшую молвь* (II: 98); *непреложнейшее родство* (II: 184); *с незастроеннейшей из окраин* (II: 305).

На примере *сверхбесмысленнейшее* можно видеть соединение гиперболы с оксюмороном в пределах одного слова. В контексте «Поэмы Конца» слово *сверхбесмысленнейшее* представляет собой свернутую до слова разновидность градационного ряда, в котором градуируемые единицы — аффиксы с присущим им словообразовательным значением. Этот ряд, несмотря на его свернутость, строится во многом по общим законам цветаевской градации. Приставка *сверх-* представляет собой тезис, который далее получает развитие, соотносимое с двумя возможными антонимическими значениями этой приставки: *сверх-1* утверждающим (= 'очень, в высшей степени', ср.: *сверхмодный*) и *сверх-2* отрицающим (= 'находящийся за пределами чего-л', ср.: *сверхъестественный*).

Приставка *бес-* выступает как антитезис-антоним к приставке *сверх-1* и как подтверждение-синоним к приставке *сверх-2*. Суффикс *-ейш-* объединяет своим суперлативным значением все значения приставки, указывая и на отсутствие, и на наличие признака в высшей степени их проявления. В таком случае общеязыковые значения антонимичных слов *бесмысленный* и *сверхосмысленный* 'осмысленный на более высоком уровне сознания и в высшей степени' совпадают в цветаевском окказионализме *сверхбесмысленнейшее*. Ут-

верждая, что высокий смысл разлуки начинается за пределами травмирующей ситуации, Цветаева и акцентным образом слова передает особую значимость понятия, обозначенного этим словом: семисложное слово *сверхбессмысленнейшее* настолько резко выделяется в строфе ритмически, что при произнесении оно неизбежно скандируется, а скандирование заставляет вслушиваться и вдумываться в смысл морфем, выделяемых произношением. Иконичность слова усиливается и повтором в сочетании *сверхъестественнейшая дичь* (заметим, что отрицающее значение приставки: *сверх-* в слове *сверхъестественнейшая* неизбежно оказывает влияние и на смысл приставки: *сверх-* в слове *сверхбессмысленнейшее*).

Столкновение гиперболы и оксюморона становится смысловым центром во второй строфе стихотворения «На заре»:

На заре — **наимедленнейшая** кровь,
На заре — **наиявственнейшая** тишь.
Дух от плоти косной берет развод,
Птица клетке костной дает развод.

Око зрит — **невидимейшую** даль,
Сердце зрит — **невидимейшую** связь...
Ухо пьет — **неслыханнейшую** молвь.
Над разбитым Игорем плачет Див...

(II: 98).

Заглавие и начало первых двух строк стихотворения ясно обозначают пограничную ситуацию: *на заре* — на границе дня и ночи, когда восприятие обострено. Если в первой строфе прилагательные в превосходной степени безусловно качественные, то прилагательные второй строфы, образованные адъективацией причастий, имеют свойства относительных: они выражают отношение признака к глагольным действиям «видеть», «слышать». Глагольность, а следовательно, и отно-

сительность этих прилагательных обусловлена не только актуализацией словообразовательной модели в многократном повторе формы, но и оксюморонным столкновением значения прилагательного со значением глагола, имеющего синонимичный корень: *зрит* — *невидимейшую*. В условиях обостренного восприятия *на заре* «невидимейшее» становится «наивидимейшим», обнажая свою амбивалентную сущность. Нереальность для обычного зрения предстает максимально выраженной реальностью для такого зрения, когда *Дух от плоти косной берет развод*.

в) Глаголы активного и пассивного залога

Внутрикатегориальные трансформации глагольных форм рассмотрим на примерах, связанных с употреблением форм актива и пассива. Резкая ценностная противопоставленность пассива, несущего идею боговдохновенности, активу, несущему идею своеволия, нередко оборачивается у Цветаевой переосмыслением оппозиций, заданных грамматическим строем языка. Это проявляется, например, в контекстуальной идентификации форм актива и пассива. Цветаева постоянно объясняет, что волеизъявление человека иллюзорно, его поступками руководят стихии. В поэме «Лестница» трансформированы субъектно-объектные отношения. Субъектом действия представлена вещь, объектом — человек:

Нужно же, чтоб он, сей видимый
Дух, болящий бог — предмет
Неодушевленный выдумал!
Лживейшую из клевет!

<...>

Ровно в срок подгниют перильца.
Нет — «**нечаянно застрелился**».
Огнестрельная воля бдит.

Есть — намеренно был убит

Вещью, в негодованьи стойкой
(П.: 282—284).

Синтаксически независимое употребление сочетания «*нечаянно застрелился*» в авторских кавычках не просто указывает на мнимость явления, обозначенного этими словами, но и противопоставляет авторское представление о мнимости общепринятому: фраза *Нет* — «*нечаянно застрелился*» по обычному представлению должна была бы пониматься 'застрелился не нечаянно, а по своей воле'. Цветаева предлагает противоположное толкование: 'застрелился не нечаянно, но и не по своей воле', т. е. *застрелился* означает не 'застрелил себя', а 'оказался застреленным кем-то'. В приведенном тексте возвратная форма актива с незалоговым постфиксом *-ся* еще не переходит в форму пассива с омонимичным залоговым постфиксом (см.: Буланин 1976: 130—131). Такому переходу препятствует запрет грамматической нормы на образование пассива с постфиксом *-ся* от глаголов совершенного вида. Поэтому рассуждение Цветаевой о смысле выражения *нечаянно застрелился* недостаточно для грамматического переосмысления формы, но вполне достаточно для ее логического переосмысления, которое и представлено причастием *был убит*. Контекст показывает, что Цветаева ищет способы привести логический пассив в соответствие с грамматическим. Если в этом случае задача решается заменой личной формы глагола на страдательное причастие, то в более позднем цикле «Стихи к Пушкину» найден и более экспрессивный, грамматически убедительный и семантически емкий способ гармонизации отношений между логикой и грамматикой в слове: создание окказиональных безличных форм.

Идея боговдохновенности творчества проходит через многие произведения Цветаевой, но в «Стихах к Пушкину» Цветаева полемизирует с упрощенным и превратным пони-

манием боговдохновенности как легкости, как дара, не требующего платы — труда:

Пелось как — поется

И поныне — так.

Знаем, как «*дается*»!

Над тобой, «пустяк»,

Знаем — как *потелось*!

От тебя, мазок,

Знаю — как *хотелось*

В лес — на бал — в возок...

И как — спать *хотелось*

Над цветком любви —

Знаю, как *скрипелось*

Негрскими зубьми!

<...>

А зато — меж талых

Свеч, картежных сеч —

Знаю — как *стрясалось*!

От зеркал, от плеч

Голых, от бокалов

Битых на полу —

Знаю, как *бежалось*

К голому столу!

В битву без злодейства:

Самогó — с самим!

— Пушкиным не бейте!

Ибо бью вас — им!

(П.: 286—287).

Серия узуальных и окказиональных форм грамматического пассива и безличных форм глаголов настойчиво выражает значение действий, которые происходят сами по себе, без действующего лица (узуальные: *пелось, поется, дается, хотелось*; окказиональные: *потелось, скрипелось, трясалось, бежалось*). Однако окказионально безличные глаголы становятся здесь аргументом в пользу противоположной точки зрения, поскольку их семантика указывает на высокую степень активности субъекта.

В цитированном тексте заметна градация активности. Все эти глаголы не являются собственно безличными (как, например, *светает, знобит*) — безличность их обусловлена употреблением в окказиональных безличных конструкциях. При этом глаголы *хотеть, потеть, скрипеть* (зубами) и в обычной для них форме актива обозначают действие, не зависимое от воли субъекта. Окказиональная безличность форм *потелось, скрипелось* выявляет их семантику: грамматические формы приводятся в полное соответствие с содержанием, т. е. устраняется противоречие между грамматическим активом и логическим пассивом.

Слово *трясалось* окказионально не только грамматически, но и, возможно, собственно лексически. Понимать это слово можно по-разному: а) как узуальное разговорное *трясаться* ‘происходить, случаться’ — несов. к *трястись*; б) как пассив от **трясать* ‘стряхивать, освобождаться от чего-то лишнего’; в) как фонетическую модификацию слова *сотрясаться* ‘приходить в колебание, трястись, дрожать’; перен. ‘оказываться потрясенным’ или ‘дрожать от нетерпения’.

При первой интерпретации, которая представляется предпочтительной, глагол *трясалось* является собственно безличным. Как и глаголы *потелось, скрипелось*, он обозначает логический пассив, но в отличие от этих глаголов указывает не на статический, а на кризисный, переходный момент состояния. Если человек потеет и скрипит зубами сам, хоть и

помимо собственной воли, то *трясаться* — действие не его, а некоей силы, которой он подчинен.

В отличие от прежних слов грамматический и логический пассив слова *трясалось* гармоничны узуально, но появляется новое противоречие: между статикой и динамикой, состоянием и изменением состояния. Следующая форма — *бежалось* — усугубляет это противоречие. Если глаголы *потеть, хотеть, скрипеть* обозначают состояние (правда, состояние, которым сопровождается действие), то глагол *бежать* называет собственно действие, причем высокой степени активности. Если раньше противоречие между грамматическим активом и логическим пассивом снималось в пользу пассива, то теперь обнажается конфликт обратного свойства: между логическим активом и грамматическим пассивом. Противоречивое единство актива и пассива в слове *бежалось* — заключительный аргумент спора Цветаевой с ее оппонентами.

Отношения между логическим активом и пассивом в русском языке связаны также с лексико-грамматической категорией переходности (транзитивности) глагола.

В просторечии существует синонимия глагольных форм с постфиксом *-ся* и без него: *губы обветрились, потрескались* и *губы обветрили, потрескали*. В литературном языке это явление тоже возможно: *мы кружимся на одном месте* и *мы кружим на одном месте, автомобиль мчится на большой скорости* и *автомобиль мчит на большой скорости*. В таких случаях происходит нейтрализация глагольной переходности, образуется омонимия транзитивного глагола с нетранзитивным: *мчать* — ‘очень быстро везти или вести что-л.’ и ‘то же что *мчатся*’ (ср. аналогичную омонимию, основанную на нейтрализации переходности в разговорной речи и просторечии: *я хочу лопнуть шарик, его ушли с работы, буду поступать дочку в институт*)¹. Такая омонимия, размы-

¹ Русский язык, утратив морфологический способ образования каузатива, существовавший в индоевропейском, не выработал нового однотипного и регулярного способа для передачи каузативных

вающая представление о грамматическом, а вслед за ним и о логическом субъекте и объекте, — благодатная почва для художественного объединения (синкретизации) субъекта с объектом. В современном русском языке есть слово *стремиться*, но уже не употребляется слово *стремить* — ‘увлечь кого-л., что-л. за собой’ (Даль-IV: 338). В поэзии Цветаевой глагол *стремить* употребляется и как переходный, и как непереходный. В стихотворении из цикла «Скифские» архаическая переходность глагола четко обозначена прямым дополнением:

Чтоб не жил — кто стар,
Чтоб нежил — кто юн!
Богиня Иштар,
Стреми мой табун
В тридцать лун!

(II: 167).

В стихотворении из цикла «Разлука» прямое дополнение при этом глаголе отсутствует:

Всё круче, всё круче
Заламывать руки!
Меж нами не версты
Земные, — разлуки
Небесные реки, лазурные земли,
Где друг мой навеки уже —
Неотъемлем.

Стремит столбовая
В серебряных сбруях.
Я рук не ломаю!
Я только тяну их

значений. Существуют глаголы типа *баловать*, *повернуть*, двойственные в отношении каузативности. Оказиональное каузативное употребление глаголов типа *уйти*, *заснуть*, *растаять* в современном языке возрастает (Чудинов 1984: 20—24).

— Без звука! —
Как дерево-машет-рябина
В разлуку,
Во след журавлиному клину.

Стремит журавлиный,
Стремит безоглядно.
Я спеси не сбавлю!
Я в смерти — нарядной
Пребуду — твоей быстроте златоперой
Последней опорой
В потерях простора!

(II: 26—27).

Слово *стремит* здесь можно толковать двояко. Журавлиный клин движется, устремляется сам, глагол воспринимается как непереходный (синоним к слову *стремиться*). Однако в современном языке глагол *стремиться* обязательно требует обстоятельства цели (*стремиться* к чему-л.) или зависимого инфинитива (*стремиться* сделать что-л.). Этих распространителей в предложении нет. В сочетании *стремит столбовая* глагол употреблен в переносном значении (ср.: *дорога уходит*) тоже как непереходный. Но образ рук, тянущихся вслед уходящему по дороге, и образ рябины, машущей ветвями вслед улетающим журавлям, актуализируют возможное переходное значение глагола (ср.: *дорога ведет*), которое остается на втором плане.

В поэме «На красном коне» форма *стремлю* употребляется тоже как непереходный глагол, но его способность быть переходным еще отчетливее выделяется контекстом:

Стремлю — а за мною сворой
Вся рать ветров.
Еще не остыл — по хорам —
Разлет подков

(II.: 103).

Изображаемая ситуация конной погони побуждает к восприятию слова *стремлю* в его архаическом каузативном значении, что оживляет этимологическую связь слов *стремить* и *стремя*. Прямое значение физического воздействия на объект, лежащее в основе художественного образа, взаимодействует со свойственным современному русскому языку переносным значением слова *стремиться* — ‘обращаться, устремляться мыслями, чувствами к кому-, чему-л., куда-л.’ (МАС). Синонимия слов *стремить* и *стремиться* побуждает видеть залоговое значение постфикса *-ся* в слове *стремиться* и понимать это слово как глагол страдательного залога (пассива) вопреки грамматическому статусу этого глагола в современном русском языке (*-ся* — здесь возвратный постфикс актива). Таким образом, и не употребляя слова *стремиться* в рассмотренных текстах, Цветаева побуждает переосмыслить его грамматическое значение. Подобное окказиональное обратное словообразование, наблюдается и во многих других случаях, например:

Дабы ты во мне не слишком
Цвел — по зарослям: по книжкам
Заживо **запропащу**:

Вымыслами опояшу,
Мнимостями опушу

(П.: 122);

Река — радужну
Широту **струит**

(П.: 110);

Д’ну по д’бскам башкой лысой плясать!
Д’ну сапожки лизать, **лоснить**, сосать!
(П.: 30).

Пример промежуточной стадии между окказиональным и узуальным обратным словообразованием переходного глагола от возвратного находим в поэме «Царь-Девница»:

День встает — врага **сражаешь**,
Полдень бьет — по чашам рыщешь,
Вечер пал — по хлябям пляшешь,
Полночь в дом — с полком пируешь
(П.: 21).

В контексте с глаголами процессуальной семантики *рыщешь*, *пляшешь*, *пируешь* и сочетание *врага сражаешь* приобретает архаически процессуальное значение, а не результативное (завершительное), свойственное русскому языку, т. е. возрождается синонимия сочетаний *врага сражаешь* и *с врагом сражаешься*. Такая синонимия помимо актуализации постфикса *-ся* в его первичном значении снимает или, по крайней мере, ослабляет противопоставление логических актива и пассива.

Категория лица традиционно считается собственно грамматической категорией глагола, однако лексические ограничения в образовании личных форм придают ей лексико-грамматический характер. Цветаева довольно свободно преодолевает лексические ограничения на формы первого и второго лица (*гнезжусь*, *моцусь*, *льюсь*, *плжусь*, *ширишья*, *длишья*). Рассмотрим формы глагола **снить*: *снюсь* и *сню*. В «Поэме Воздуха» есть весьма выразительный текст, указывающий на слияние актива с пассивом:

Сню тебя иль **снюсь** тебе —
Сушь, вопрос седин
Лекторских. Дай, вчувствуюсь:
Мы, а вздох — один!

(П.: 309).

В узуальном глаголе *сниться*, употребляемом в литературном языке либо в инфинитиве, либо, как правило, в форме третьего лица, логический и грамматический пассив соединены. Первое лицо глагола, вполне возможное, хотя и редкое в литературном языке, обнаруживает некоторый сдвиг к грамматическому активу при сохранении логического пассива (этимологически *сню себя*). Но окказиональная форма *сню* без постфикса *-сь* и с прямым дополнением обнаруживает радикальный сдвиг — как логический, так и грамматический: пассив полностью вытесняется активом¹.

Анализ разных контекстов показывает, что окказиональное слово Цветаевой максимально мотивировано в контексте — как образной системой, так и структурными аналогиями.

У Цветаевой отчетливо проявляется процессуальный характер языковых единиц. Путь авторского словотворчества во многом повторяет исторические изменения в языке, и слова Цветаевой «Слово-творчество, как всякое, только хождение по следу слуха народного и природного» (V: 362 — «Искусство при свете совести») можно понимать буквально.

Динамика слова и формы связана с точками их максимального напряжения в пограничных ситуациях, когда создается противоречие между различными свойствами слова. Разрешение такого противоречия осуществляется при конкуренции разнонаправленных потенций, заложенных в языковой единице. Особые условия стихотворного текста способствуют интенсивному и наглядному проявлению подобных противоречий и потенций, а следовательно, и дают возможность наблюдать языковую динамику непосредственно в художественном произведении.

¹ Устранение постфикса *-ся* — это попытка восстановить в русском языке морфологический способ выражения каузальности. Потенциальность образования каузального глагола **снить* от *сниться* подтверждается примером с глаголом *приснить* из детской речи: *Такой сон только Оле-Лукойе может приснить* (Цейтлин 1980).

В поэзии Цветаевой отражена неустойчивость разнообразных границ между языковыми явлениями:

1. между окказиональным (образованным в данном контексте) и узуальным (словарным) словом;
2. между новым (авторским) и старым (забытым архаизмом, диалектизмом);
3. между словом и его вариантом, формой, морфемой, слогом, словосочетанием, предложением;
4. между различными частями речи — существительным и прилагательным, глаголом, наречием;
5. между лексико-грамматическими разрядами в пределах одной грамматической категории (например, абстрактными и конкретными существительными, качественными и относительными прилагательными, активными и пассивными формами глагола).

Внутреннее противоречие, свойственное семантике слова и грамматической формы, чаще всего основано на их полисемии и синкретизме.

Более подробно явления синкретизма рассматриваются в следующей главе.

IV. СИНКРЕТИЗМ

1. Понятие синкретизма

Синкретическое (комплексное, нерасчлененное) представление различных семантических и грамматических признаков в одном слове — древнейший способ познания и отражения мира в языке, способ, восходящий к эпохе мифологического мышления, когда в сознании говорящего означаемое еще не отделялось от означающего, признак — от его носителя, действие — от субъекта этого действия (Фрейденоберг 1936: 18, 21). На следующих этапах развития мышления и языка происходило осознание, вычленение из синкреты, иерархическое упорядочение отдельных семантических и грамматических признаков, выстраивающихся в градуальные оппозиции. Затем обособление этих признаков приводило к перестройке градуальных оппозиций в бинарные, преобладающие в современных развитых языках, в том числе и в современном русском (Колесов 1984: 18—19).

Наследием синкретизма в языке можно считать прежде всего комплексное представление набора сем в слове (компонентов значения, семантических дифференциальных признаков), а также полисемию слов и морфем, метафору и метонимию, трансформацию частей речи — субстантивацию, адвербиализацию и т. п., словосложение, междусловное наложение, контаминацию, эллипсис и другие подобные проявления компрессии в языке и речи. На новом этапе развития языка многие из таких фактов объясняются преимущественно тенденцией к экономии речевых средств и поэтому могут рассматриваться как явления вторичного

синкретизма. Однако следует иметь в виду, что система языка легко принимает, а норма узаконивает эти факты именно потому, что синкретизм органически свойствен языковой системе. В последнее время высказываются мнения о том, что «явление семантического синкретизма <...> должно изучаться не как нечто раз и навсегда преодоленное языком и предполагаемое по большей части для праязыковых эпох, да и то на уровне гипотезы, а как характерная особенность словаря» (Трубачев 1976: 168). Необходимо уточнить, что явление синкретизма свойственно не только словарю (и шире — языку), но и речи, что отражено в исследованиях по полисемии (Панькин 1975; Литвин 1984 и др.). Все это свидетельствует о синкретизме как существенном реальном и потенциальном свойстве множества языковых единиц — свойстве, реализуемом в речи. Явление это можно рассматривать на всех языковых уровнях, на которых существуют значимые, а следовательно, и потенциально многозначные единицы.

Вопрос о смысловом содержании и различении таких понятий, как «полисемия», «многоплановость художественного слова», «диффузность значения» и «синкретизм» непросто. Можно предложить рассматривать в качестве основного признака синкретизма именно нерасчлененность значения слова или формы, реализацию разных смыслов слова и формы в едином речевом акте: синкретизм предполагает контекстуальное объединение значений, а полисемия — их контекстуальное разъединение (*Поэт — издали заводит речь. / Поэта — далеко заводит речь* — II: 184).

Однако в художественном тексте полисемия обнаруживает сдвиг в сторону синкретизма, так как система структурных повторов определяет взаимопроникновение смыслов даже в отдельно оформленных речевых актах. Термин *многоплановость художественного слова* ориентирован более на общекультурный фон слова, на обобщенность его семантики в целом, чем на систему его контекстуально

обусловленных значений. (Ср. слова-символы *гроза, буря*, которые и при описании погоды в художественном тексте воспринимаются как знаки душевных состояний или социальных потрясений). Термин *диффузность значения* отражает нечеткую выраженность смысла языковой единицы, возможность этой единицы быть понятой по-разному в одном и том же контексте. (Слова *хороший, плохой* могут обозначать самые разные проявления качеств). Вместе с тем и полисемия, и многоплановость, и диффузность слова могут рассматриваться как частные проявления синкретизма, потому что смысловый объем слова допускает разную структуру составляющих его элементов.

Особую роль синкретический способ выражения смысла получает в художественном тексте, в первую очередь в поэзии, поскольку в ней «поэтическое слово двупланово: соотносясь со словесной системой общего языка, материально как бы совпадая с ее элементами, оно в то же время по своим внутренним поэтическим формам, по своему поэтическому смыслу и содержанию направлено к символической структуре литературно-художественного произведения в целом» (Виноградов 1971: 6).

В языке Марины Цветаевой, поэзия и проза которой отличаются сжатостью, смысловой наполненностью и энергией слова (что неоднократно отмечалось читателями, критиками, исследователями), синкретизм языковых единиц проявляется отчетливо и многообразно. Серьезный анализ конкретных произведений и словоупотребления Цветаевой предполагает интерпретацию словесного знака как синкретической единицы, контекстуальная многозначность или смысловая диффузность которой является функционально значимым элементом произведения. В работах о языке Цветаевой таких исследователей, как Ю. М. Лотман, М. Л. Гаспаров, О. Г. Ревзина, Е. Фарыно, и содержится не альтернативное, но комплексное толкование смысла многих слов и выражений.

Не имея возможности исчерпывающе описать и проанализировать столь многоаспектное явление, как синкретизм в поэзии Цветаевой, остановимся на некоторых моментах, связанных с употреблением узуальных и окказиональных единиц различных языковых уровней, начав с лексического уровня как наиболее показательного.

2. Лексический синкретизм

В современной лингвистике вопрос о существовании полисемии (многозначности) в языке является дискуссионным. Традиционному представлению о полисемии как определенном семантическом единстве основного (прямого) значения слова с его вторичными, производными (переносными) значениями (Энциклопедия: 217) противопоставлена теория семантической производности (семантического способа словообразования), согласно которой появление нового значения неизбежно приводит к появлению нового слова, омонимичного производящему (Марков 1981). Теория семантической производности снимает, таким образом, сложный вопрос о различении полисемии и омонимии, признавая языковой реальностью лишь омонимию. Тем самым эта теория объясняет скорее результат языкового развития, чем сам процесс. Механизмом семантической производности, как и появления полисемии в традиционном ее понимании, признается метафора или метонимия, и многозначность слова может рассматриваться как стадия семантической производности (Колесов 1984). В пользу теории семантической производности говорит тот очевидный факт, что в языке нет четкой границы между многозначностью и омонимией в их традиционном понимании (Виноградов 1960), нет и четких критериев их различения, что особенно ощутимо в лексикографической практике. По существу, единственным практически приемлемым критерием является наличие или отсутс-

твие связи между значениями тождественно звучащих слов. Однако критерий этот основан больше на интуиции исследователей, чем на объективных фактах, поскольку семантическая связь между единицами языка исторически изменчива и неодинакова для разных носителей языка на одном и том же синхронном срезе. Д. Н. Шмелев писал по этому поводу: «Можно утверждать также, что омонимия вообще мало ощущается говорящими, так как “звуковая форма” в принципе является для них показателем тождества слова» (Шмелев 1973: 96).

В художественном тексте не только актуализируются угасающие семантические связи, но и восстанавливаются связи, утраченные языком. Более того, писатель нередко устанавливает произвольные связи даже между очевидными омонимиями — связи, мотивированные содержанием художественного текста, преобразуя омонимические отношения в полисемические. Такая особенность языка художественной литературы позволяет говорить о полисемии как о реально существующем и функционально нагруженном факте в языке художественной литературы. По этой причине конкретные спорные вопросы о том, разные значения одного слова или омонимы мы имеем в случае неочевидной или угасающей семантической связи между языковыми единицами, такими, например, как *брань* ‘ругань’ и *брань* ‘битва’, должны решаться в пользу полисемии, если потенциальная семантическая связь между ними контекстуально обусловлена.

Поскольку основополагающим, категориальным свойством языка поэзии является смысловая многоплановость слова, полисемия «из нежелательного, устраняемого различными языковыми и контекстуальными механизмами явления становится фактором, конституирующим поэтическую речь, языковые и контекстуальные явления не устраняют, а, наоборот, интенсивно продуцируют ее» (Золяна 1981: 510).

Стилистическое использование полисемии может определяться различными отношениями между значениями слова: сосуществованием прямого и переносного значений, современного и архаического, нейтрального, книжного и просторечного, литературного и диалектного.

Иногда совмещение значений разных слов выходит за рамки одного языка, затрагивая языки родственные в тех случаях, когда распад полисемии в древних языках привел к появлению межъязыковых омонимов (см., например, анализ слова *позор* на с. 221). Иногда вне языковой игры парадоксально совмещаются значения очевидных омонимов как в пределах русского языка (например, *шип* ‘колючка’ и *шип* ‘дефектный голос’) в строках Цветаевой *Неизвлеченный шип / в горечи певчих горл* (II: 141)¹, так и за его пределами (русское архаическое отрицание *нести* и немецкое слово *Nest* ‘гнездо’ и ‘захолустье’)².

В стилистическом использовании полисемии / омонимии можно выделить два основных направления: совмещение разных значений слова в одном словоупотреблении и противопоставление одного из значений другому в разных словоупотреблениях. Оба эти направления для Цветаевой весьма характерны, так как творчество ее в высшей степени диалектично: она постоянно стремится увидеть сходное в различном и различное в сходном.

а) Совмещение прямого и переносного значений

Самый простой, распространенный и типичный для поэзии, художественной литературы в целом и публицистики прием приращения смысла и создания экспрессии текста — столкновение прямого и переносного значений слова. Любое переносное значение, узуальное или окказиональное, —

¹ См. анализ словосочетания *неизвлеченный шип* в исследовании: Черных 1993.

² См. анализ контекста на с. 222 этой книги.

это расширение конкретного первичного значения, т. е. его абстрагирование. Когда уже готовое переносное значение, существующее в языке (языковая метафора), получает конкретно-образную мотивацию в художественном тексте, эта метафора актуализируется: результат языкового изменения предстает в художественном тексте процессом изменения. В этом смысле поэт и идет «по следу слуха народного и природного», т. е. создает модель исторического изменения в языке.

В качестве типичного примера приведем отрывок из «Поэмы Конца», в котором комплекс значений слова *держаться* основан на образе, создаваемом первичным значением этого слова ‘сохранять какое-л. положение, ухватившись, уцепившись за что-л.’ (МАС):

И — набережная. Воды
Держусь, как толщи плотной.

Семирамидины сады
Висячие — так вот вы!

Воды — стальная полоса
Мертвецкого оттенка —
Держусь, как нотного листа
Певица, края стенки —

Слепец... Обрато не отдашь?
Нет? Наклонюсь, услышишь?
Всеутолительницы жажд
Держусь, как края крыши

Лунатик...

Но не от реки
Дрожь, — рождена наядой!
Реки **держаться**, как руки,
Когда любимый рядом

(П.: 191).

В приведенном отрывке показано, как расстающиеся влюбленные идут вдоль реки, держась за руки. Уже в сочетании *Воды / Держусь, как толщи плотной* слово *держаться* («8. При движении придерживаться определенного направления» — МАС) включает в себя значения: 1) ‘сохранять какое-л. положение, ухватившись, уцепившись за что-л.’; 2) ‘быть укрепленным на чём-л., удерживаться на какой-л. опоре, при помощи чего-л.’ Эти значения присутствуют в контексте приведенного отрывка, потому что вода в нем представлена именно физической опорой — *Держусь <...> как толщи плотной*. Вместе с тем, эта физическая опора — метафора опоры духовной: для героини поэмы возможность броситься в реку — это возможность остаться верной любимому и себе. Поэтому в слово *держаться* включаются и смыслы: 3) ‘находиться в определенном положении, состоянии, сохраняя его тем или иным образом’, 6) ‘сохраняться, удерживаться’, 7) ‘сопротивляться, не отступать, удерживать свои позиции’, 9) ‘следовать чему-л., поступать сообразно чему-л.’

Таким образом, слово в художественном тексте оказывается словом во всей совокупности его языковых значений, предельная конкретизация оборачивается предельным абстрагированием — обобщением, поскольку полнота явления представлена суммой конкретных реализаций. Следовательно, в поэтическом контексте (в речи) оказывается возможным то, что возможно не в речи, а в языке, т. е. поэтическая речь благодаря множественности контекстуальных связей оказывается организованной моделью языка с характерными для него системными отношениями.

Такой статус поэтического слова открывает возможность реализовать в художественном тексте энантиосемичность слова (внутрисловную антонимию, поляризацию значений). В этой реализации активно проявляется стремление Цветаевой показать две стороны одного явления в их диалектическом единстве. 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,
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,
Виновник страстной моей судьбы,
Курчавый и горбоносый?

Дивясь на пахаря за сохой,
Вертел между губ — шиповник.
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 продав 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 — *не* играл на скрипке!

И было все ему нипочем,
Как снег прошлогодний — летом!

Таким мой предок был скрипачом.
Я стала — таким поэтом

(I: 238).

В словарях современного русского языка значения слова *лихой* представлены как омонимы: «ЛИХОЙ.[1] *Могущий причинить вред, зло; злой. // Тяжелый, трудный;* ЛИХОЙ.[2] 1. *Смелый, храбрый, удалой.* 2. *Быстрый, стремительный.* 3. *Бойкий, залихватский.* 4. *Ловкий, искусный*» (МАС).

Противоположные значения, определяющие положительную или отрицательную характеристику человека и его действий, возникли, по-видимому, из первоначально неопределенного значения корня *-лих-*, выразившего представление об отклонении от нормального количества и тесно связанного с понятиями «чрезмерности, излишества» и «ущербности, недостаточности» (Смирнова 1975: 104). 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 от морально-этических представлений той социально-языковой группы, которая эту деятельность оценивает» (там же: 108).

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 энантиосемичность. Герой стихотворения, 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 и помещенное в позицию поэтического 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* раскрывает смысл сочетания *плохой товарищ*, а во втором выступает как синтаксически и семантически однородный член со словом *ласковый*.

Цветаева внимательна не только к очевидной энантиосемии, но и к потенциальной, проявляющейся в столкновении противоположных значений слова, полученных им в различных языковых сочетаниях. Так, в сатирической поэме-сказке «Крысолов» обыгрывается слово *первый* в значении 'превосходящий всех других себе подобных' и в значении 'любой, какой угодно'.

В сцене отказа городских властей выдать дочь бургомистра замуж за музыканта, освободившего город от крыс, два этих значения резко противопоставлены:

Ратсгерры белым
Полнятся гневом:
— **Первую** в целом
Городе — деву?

Первому? — браво!
Встречному? — ново!
— За крысодава?
— За крысолова?

(П.: 259).

Противопоставление подчеркивается положением слов *первую* и *первому* на словесной и интонационной дистанции от определяемых существительных, т. е. разрывом фразеологических связей слова в каждом из значений. Тем самым Цветаева обнажает внутреннюю противоречивость самого определения.

Окказиональную энантиосемию можно видеть в таком столкновении двух значений многозначного слова, когда

эти значения, не противоположные в языке, в поэтической строке становятся в положение резко антонимичное по какому-либо важному для автора признаку. Так, противопоставление внутреннего мира души внешнему миру рассудка определяет энантиосемичность слов *прозрение* и *прозреть*, потенциально заложенную еще в библейской символике и восходящую к древнейшим языческим представлениям о сакральной слепоте как о духовном зрении в противопоставление телесному:

У лунатика и гения

Нет друзей.

В час последнего прозрения

Не прозрей

(П.: 203).

Принципиально важны факты порождения художественной образности произведения языковой полисемией. Так, основной образной системы стихотворения «Март» из цикла «Стихи к Чехии» стало совмещение двух значений слова *карта* (1) 'географическая карта', 2) 'игральная карта'). Цикл «Стихи к Чехии», написанный в дни фашистской оккупации Чехословакии, в 1938—1939 годах, имеет двух основных адресатов: Чехию и Германию. Этимологизируя название Германии, Цветаева связывает его с именем Германна, карточного игрока из повести А. С. Пушкина «Пиковая дама». Это имя становится у Цветаевой символом азарта и безумия:

Пред горестью безмерною

Сей *маленькой* страны —

Что чувствуете, Германы:

Германии сыны??

О мания! О мумия

Величия!

Сгоришь,

Германия!
Безумие,
Безумие
Творишь!

(II: 357—358).

В стихотворении «Март» атлас географических карт представлен колодой карт игральных:

Атлас — что колода карт:

В лоск перетасован!

Поздравляет — каждый март:

— С краем, с паем с новым!

(II: 358).

Тема игральных карт, развивающая тему безумия (игрока Германна), представлена в конкретной образности стихотворения со всей его терминологией и фразеологией карточной игры: *колода карт, перетасован, карточный игрок, стол игорный, полны руки козырей, королей, валетов, в свои козыри игра*. При этом карточная терминология получает в контексте и переносное значение: политика представлена карточной игрой, а карточные картинки становятся знаками обезличенности политических деятелей — *безголовых королей, продув-ных валетов*; карты уподоблены игрокам, а игроки — картам, воля действующих лиц уничтожена азартом, азарт переходит в жадность:

— Мне и кости, мне и жир!

Так играют — тигры!

(II: 358).

Тема географических карт ведет за собой тему географического пространства в контексте мировой истории. Исторический взгляд Цветаевой, видящей неизбежное для завоевателей возмездие, направлен и в прошлое (*Будет помнить*

целый мир / Мартовские игры, Вспомни, вспомни, вспомни, вождь, / — Мартовские Иды; Чтоб Градчанская гора — / Да скалой Тарпейской!), и в будущее (*Прага — что! И Вена — что! / На Москву — отважься!*).

На примере этого стихотворения отчетливо видно, что при активизации полисемии в художественном тексте «семантическая структура слова оказывается не просто суммой взаимосуществующих значений — отдельные ЛСВ (лексико-семантические варианты. — Л. 3.) образуют внутри слова структуру, изоморфную семантической структуре текста» (Золян 1981: 519). Действительно, из всех значений многозначного слова *карта* в стихотворении использованы только два, но их взаимосвязь в образной системе стихотворения (взаимосвязь, принципиально отличающаяся от семантической связи в общенародном языке) обусловила и активизацию многозначности слов *король, козыри, валет, пай, игра*. Активизация многозначности или, по крайней мере, возможности переносного употребления этих слов осуществляется в направлении, заданном полисемией исходного слова *карта*.

б) Совмещение архаического и современного значений.

Относящаяся к пассивному словарному запасу языка архаическая лексика в большинстве случаев является стилистически маркированной. Нередко она переходит в ряд традиционно-поэтической или, пройдя стадию торжественно-патетического употребления, становится средством создания иронии. При семантическом развитии слова архаическими становятся некоторые из его значений; создается ситуация, когда архаическое и современное значения слова сосуществуют в языке. При этом архаическое значение, сохранившееся в современном языке чаще всего благодаря культурно-историческим коннотациям, функционированию

в канонических и сакральных текстах, может противопоставляться современному значению как высокое понятие низкому (ср. *любовник* — устар. ‘влюбленный человек, возлюбленный’; совр. ‘мужчина, по отношению к женщине, находящейся с ним во внебрачной связи’ — МАС); «заземление» значений слова может приводить и к переоценке исходных понятий (ср. *прелесть* — устар. ‘козни дьявола, соблазн’; совр. ‘очарование, обаяние, внушаемое кем-, чем-л. красивым, приятным, привлекательным’).

Совмещение архаического и современного значений слова в поэзии может снимать противопоставление положительной и отрицательной оценки в номинации понятия. Так, в большинстве произведений Цветаевой слова *любовник*, *любовница* включают в себя одновременно и архаическое, и современное значение без какого бы то ни было противопоставления:

Плохой товарищ он был, — лихой
И ласковый был **любовник!**
(I: 238);

Юный месяц идет к полуночи:
Час монахов — и зорких птиц,
Заговорщиков час — и юношей,
Час **любовников** и убийц
(I: 240);

Я знаю правду! Все прежние правды — прочь!
Не надо людям с людьми на земле бороться!
Смотрите: вечер, смотрите: уж скоро ночь.
О чем — поэты, **любовники**, полководцы?
(I: 245);

Долг и честь, Кавалер, — условность.
Дай вам бог — целый полк **любовниц!**
(I: 383);

И ты откажешь перлу всех **любовниц**
Во имя той — костей
(I: 482).

Цветаева видит в таком совмещении современного и архаического значений слова реабилитирующее расширение его смысла. В эссе «О любви» она пишет: «NB! “Любовник” и здесь и впредь как средневековое обширное “amant”. Минутная просторечие, возвращаю ему первичный смысл» (IV: 481—482).

В ряде случаев поэтический контекст актуализирует угадываемую связь архаического значения с современным, как бы выявляя в современном значении слова его исконный, но забытый смысл. Так, слово *лесть* в современном его значении ‘преувеличение, угодливое восхваление кого-л., чьих-л. качеств или действий’ лишь потенциально сохраняет связь со значением ‘обман’, четко выраженным в древнерусском языке: «ЛЕСТЬ. 1. Обман, хитрость, коварство. // Ложь. 2. Обольщение, соблазн, приманка. 3. Ложное учение, заблуждение, ересь» (Словарь XI—XVII вв.).

Цветаева употребляет слово *лесть* и его производные в современном значении чаще всего в таких контекстах, которые прямо указывают на обман, ложь или опасность:

Не для **льстивых** этих риз, **лживых** ряс —
Голосистою на свет родилась!
(II: 69);

Минута: мерящая! Малость
Обмеривающая, слышь:
То никогда не начиналось,
Что кончилось. Так **лги** ж, так **льсти** ж
(II: 218);

Не доверяй перинам:
С сугробами в родстве!

Занежат, — **лести женской**
Пух, рук и ног захват,
Как женщина младенца
Трехдневного — заспят

(II: 245).

Аналогичным образом архаическое значение выступает как критерий истины и тем самым обогащает современное значение этимологическим и в таком контексте:

Левая — она дерзка,
Льстивая, лукавая.
Вот тебе моя рука —
Праведная, правая!

(I: 434).

Противопоставление архаического и современного значений слова в пределах одного словоупотребления хорошо видно на примере слова *ревниво*:

Было дружбой, стало службой.
Бог с тобою, брат мой волк!
Поддыхает наша дружба:
Я тебе не дар, а долг!
<...>
Чем на вас с кремнем-огнивом
В лес ходить — как Бог судил, —
К одному бабье **ревниво**:
Чтобы лап не остудил

(I: 567).

Архаичное значение слова *ревнивый* 'усердный, ревностный', выступающее на фоне разговорно-просторечной

лексики и фразеологии, стилистически не контрастирует, а гармонирует с этим фоном как значение, отражающее народное сознание. Контрастирует же это архаическое значение как исконное (т. е. для Цветаевой подлинное) с современным обиходным значением 'склонный к ревности, боящийся превосходства другого над собой' как со значением ложным. Тем самым из содержания понятия «ревность» устраняется его низкий смысл, в чем и сосредоточена главная мысль стихотворения «Волк». Вытеснение одного из значений слова подготовлено в этом стихотворении серией противопоставлений, частично основанных на перефразировании популярных поговорок и пословиц (*Было дружбой, стало службой* — ср.; *Не в службу, а в дружбу*; *Бог с тобою, брат мой волк* — ср. *Человек человеку брат* и *Человек человеку волк*).

Заметим, что в контекстах, в которых говорится о ревности античных богов и библейского Бога и в которых поэтому естественно было бы встретить архаическое значение слова *ревнивый*, это слово имеет, по-видимому, только современное значение, связанное с понятием соперничества:

Смутлой оливой
Скрой изголовье!
Боги **ревнивы**
К смертной любви.
Каждый им шелест
Внятен и шорох.
Знай, не тебе лишь
Юноша дорог.
<...>
Бойся не тины —
Тверди небесной!
Ненасытимо —
Сердце Зевеса!

(II: 28);

— Ты и путь и цель,
Ты и след и дом.
Никаких земель
Не открыть вдвоем.

В горний лагерь лбов
Ты и мост и взрыв.
(Самовластен — Бог
И меж всех **ревнив.**)

(II: 139).

Пример со словом *лихой* показал, что для совмещения двух значений в одном словоупотреблении благоприятна позиция поэтического переноса: она дает возможность объединять фрагменты речи, в которых реализуются разные значения слова или значения омонимов. Совмещение современного и архаического значений слова в этой позиции тоже выступает особенно отчетливо:

«Пушкин — тога, Пушкин — схи́ма,
Пушкин — мера, Пушкин — гра́нь...»
Пушкин, Пушкин, Пушкин — имя
Благородное — как **брань**

Площадную — попугаи. —

Пушкин? Очень испугали!

(II: 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. Цветаева осуждает использование имени Пушкина как охранительного символа традиционности в поэзии, указывая на бунтарский характер его творчества. Слово *брань* в стихотворении стоит на сильном строфичес-

ком переносе. Синтаксический строй этих строк предполагает 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 внутристрочное притяжение слов, вызванное ритмом, сильнее, чем междустрочное («в принципе каждый стих — это группа слов, произносимая одним дыханием, тесно связанная по смыслу, т. е. некая обособленная единица, синтагма» — Холшевников 1985: 35).

Тире внутри сравнительного оборота не мешает восприятию этого оборота именно как сравнительного, поскольку в поэтической системе Цветаевой тире многофункционально и может стоять между любыми выделяемыми по смыслу и интонации членами предложения. Тем не менее синтаксическая связь между членами синтагмы-фразеологизма *брань площадную* не устраняется. Таким образом, слово *брань* в позиции переноса выступает одновременно в двух значениях, которые в словарях представлены как омонимы: «БРАНЬ[1]. Оскорбительные ругательные слова, ругань. // Осуждение, порицание, упреки; БРАНЬ[2]. Трад. — поэт. и высок. Война, битва, бой» (МАС). В контексте стихотворения Цветаевой определения слов *имя* и *брань* — *благородное* и *площадную* предельно обнажают высокий и низкий смыслы слова, объединенные в одном словоупотреблении. Как и в предыдущих примерах, архаическое значение слова представлено как обозначающее истинный смысл явления в противоположность профанному смыслу, соответствующему современному значению.

Однако словоупотребление Цветаевой показывает, что современное значение слова, сосуществующее с архаичным,

может не только принизить, но и возвысить смысл слова, значение которого менялось в языке. В произведениях Цветаевой неоднократно встречаются фразеологические неологизмы со словом *час*:

Юный месяц идет к полуночи:

**Час монахов — и зорких птиц,
Заговорщиков час — и юношей,
Час любовников и убийц**

(I: 240);

Есть **час Души**, как **час Луны**,
Совы — час, мглы — **час**, тьмы —
Час... Час Души, как **час струны**
Давидовой сквозь сны

Сауловы... В тот **час** дрожи,
Тщета, румяна смой!
Есть **час Души**, как **час грозы**,
Дитя, и **час** сей — мой.

**Час сокровеннейших низов
Грудных.** — Плотины спуск!
Всё вещи сорвались с пазов,
Всё сокровенья — с уст!

С глаз — все завесы! Всё следы —
Вспять! На линейках — нот —
Нет! **Час Души**, как **час Беды**,
Дитя, и **час** сей — бьет.

Беда моя! — так будешь звать.
Так, лекарским ножом
Истерзанные, дети — мать
Корят: «Зачем живем?»

А та, ладонями свежа
Горячку: «Надо. — Ляг».
Да, **час Души**, как *час ножа*,
Дитя, и **час** сей — благ.

(II: 211—212);

— Так, связываясь с новым горем,
Смеюсь, как юнга на канате
Смеется в **час великой бури**,
Наедине с господним гневом

(I: 522);

Час ученичества! Но зрим и ведом
Другой нам свет, — еще заря зажглась.
Благословен ему грядущий следом
Ты — **одиночества верховный час!**

(II: 13).

Слово *час* в древних славянских языках, в том числе и в русском, имело обобщенное значение 'время', сохранившееся в некоторых языках и до сих пор. В русском языке это значение конкретизировалось и сузилось до названия отрезка времени в 60 минут.

Во всех приведенных контекстах сочетания со словом *час* представляют собой торжественно-патетические обороты речи в соответствующем лексическом окружении при общей высокой тональности произведений. Возможно, что эти обороты перефразируют церковнославянские фразеологические сочетания, называющие церковные службы в честь определенных этапов жизни, смерти и воскресения Иисуса Христа (например, *час поруганий и предания распятию*, *час сошествия святого духа на апостолов* и т. п. — Толль). В современной фразеологии сохраняется модель подобных сочетаний, восходящая, видимо, к церковнославянскому: *час расплаты*. Несмотря на то что в цветаевских

сочетаниях, образованных по этой модели, слово *час* имеет архаическое обобщенное значение 'время', в поэтической системе Цветаевой не менее важно и современное значение этого слова, указывающее на конкретный и сравнительно короткий отрезок времени: вечность оказывается сконцентрированной в кратковременности интенсивного переживания. Высокий смысл слова *час* в архаическом значении становится, таким образом, равноценным бытовому смыслу этого же слова в современном значении, поскольку вечность, по представлению Цветаевой, равноценна моменту («часу») интенсивной жизни.

в) Совмещение русского значения с иноязычным

Рассматривая возможные факты поэтического билингвизма, Г. А. Левинтон показывает, что «на уровне одного слова язык (чужой — Л. 3.) выступает обычно как подтекст в собственном смысле» (Левинтон 1979: 32). Подтверждение этому тезису в большой степени можно найти в творчестве Цветаевой.

Взаимодействие русского и иноязычного значений слова (межъязыковых омонимов) в поэзии Цветаевой встречается нередко и выполняет важную смыслообразующую роль в построении текста. О том, как Цветаева чутка к иноязычному слову, как творчески она использует его в своей речи, свидетельствуют многие фрагменты ее писем и прозы. Предположение о взаимодействии семантических объемов русского и иноязычного слов у Цветаевой впервые высказано Ю. В. Пухначевым. Он пишет, что Цветаева, возможно, нашла тему стихотворения «Наклон» в многозначности немецкого слова *Neigung*, обозначающего и физическое явление, и душевную склонность (Пухначев 1981: 60). Явление художественного билингвизма — принципиально важная категория поэтического идиостиля Цветаевой: русский язык ее поэзии преодолевает свои пределы и оказывается проницаемым для

окказиональных заимствований на уровне идиостиля. Иноязычные элементы включаются в язык произведений Цветаевой не только как экзотизмы, варваризмы и каламбуры, что обычно для языка художественной литературы, но и как основа авторского смысла или образной системы произведения.

Очевидный пример совмещения русского значения слова с иноязычным наблюдаем в стихотворении «Германия» из цикла «Стихи к Чехии», где слово *позор* употребляется одновременно и в русском его значении 'бесчестье, постыдное для кого-н. положение, вызывающее презрение' (МАС), и в чешском — 'внимание, осторожно'. Слово это приобретает особую важность в идеологической направленности всего цикла. По концепции Цветаевой, трагедия Чехословакии состоит в насилии захватчиков 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. О, дева всех румянее
Среди зеленых гор —
Германия! Германия!
Германия! **Позор!**

<...>
5. О мания!
О мумия
Величия!
Сгоришь,
Германия!
Безумие,
Безумие
Творишь!

<...>

7. В хрустальное подземие
Уйдя — готовь удар:
Богемия!
Богемия!
Богемия!
Наздар!

(II: 357—358).

Композиционная значимость определяет функциональную нагруженность 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 объятьями удавими / Расправится силач!; В хрустальное подземие / Уйдя — готовь удар*). Таким образом, слову *позор*, энантиосемичному в древних славянских языках, возвращен его синкретизм, вероятно, потенциально сохраняющийся и в современных языках, если художественный текст способен его возродить.

Как уже было показано на примере стихотворения «Март», многозначность или омонимия слова могут становиться производящим элементом в создании целой серии поэтических образов. Яркий пример производящей межъязыковой омонимии находим в стихотворении «Новогоднее», написанном на смерть поэта Р.-М. Рильке. В этом стихотворении 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 нынче, дескать,
Всё сойдет, что мертвый (нищий) всё съест —
Не сморгнет! — а потому что *тот* свет,
Наш, — тринадцати, в Новодевичьем
Поняла: не без-а всё-язычен.

Вот и спрашиваю не без грусти:
Уж не спрашиваешь, 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
Толк (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 Беллевию живу. Из **гнезд** и веток
Городок. Переглянувшись с гидом:
Беллевию. Острок с прекрасным видом
На Париж — чертог химеры гальской —
На Париж — и на немножко дальше
(II.: 303—304).

В употреблении слова *Nest* актуальны оба значения, свойственные немецкому языку: гнездо как пристанище и жилище птицы (а птице традиционно символически уподобляется поэт) в стихотворении представлено заохлустьем — городком Беллеву во Франции, где Цветаева и написала «Новогоднее». Тема предместья, пригорода как символа отверженности поэта — одна из центральных тем Цветаевой в ее творчестве. При этом немецкое *Nest* в стихотворении структурно и семантически соотносится с омонимичным ему русским архаизмом *несть*, указывающим 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 Цветаева, давая последовательно синоним архаизма *нет* и антонимичное ему сочетание *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* — сочетание, исходное для слова *несть*. В сочетании *нет есть* цветаевского текста небытие показано как временной абсолют в его языковом выражении, т. е. как бытие вне пространства и времени. Таким образом, «тот свет» представлен «всеязычным» не только декларативно в начале 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 только 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 *гнездо*, но и на письмо, в котором Рильке говорит именно о «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 таком свете, при котором все языки — один язык (а этот, твой, русский, и без того очень близок к всеобщему!)...» (Рильке 1990: 100). В стихотворении «Новогоднее» Цветаева, поддерживая эту мысль, одновременно и спорит с нею, показывая, что «всеязычным» является «тот свет», т. е. вечность, абсолют, в котором только и возможно соединение родственных душ.

3. Морфологический синкретизм

Развитие грамматической системы языка определяет существование множества пограничных грамматических явлений, которые обнаруживаются в полисемии или омонимии грамматических форм на любом синхронном срезе. Исходная стадия грамматического синкретизма, преодолеваемого дальнейшим развитием, как и в случае с лексическим синкретизмом, связана прежде всего с образным представлением понятия. Поэтому чем чаще язык поэзии возрождает синкретические формы представления согласно собственной природе, тем чаще он имеет дело с пограничными явлениями в языке, т. е. тем отчетливее отражает языковые изменения, показывая, как именно они происходят. Это касается и уже состоявшихся, и потенциальных изменений, реализующихся вokkaционализмах художественного текста.

«Предельность» языка поэзии Цветаевой определяет повышенный интерес этого поэта к пограничным грамматическим явлениям: к формам, синкретичным по природе, например к аппозитивным сочетаниям, причастиям и деепричастиям, падежной полисемии, а также к формам, поддающимся грамматической трансформации, например субстантивированным прилагательным, причастиям, наречиям, адвербиализованным предлогам и т. д. Остановимся лишь на некоторых аспектах этого явления, представленного в поэзии Цветаевой очень широко и многообразно. Рассмотрим

несколько примеров синкретизма классификационных грамматических признаков (совмещение признаков различных частей речи в одной грамматической форме) и пример синкретизма словоизменительных признаков лица и числа.

а) Синкретизм аппозитивных сочетаний и их элементов

Аппозитивные сочетания типа *путь-дорога*, *жар-птица*, *хлеб-соль* рассматриваются в современной лингвистике на разных языковых уровнях: в разделе лексикологии и словообразования, фразеологии, синтаксиса. Само существование проблемы показывает, что словообразование, фразеология и синтаксис не только взаимосвязаны, но и взаимопроникаемы. Их объединяет и то, что на каждом из этих уровней соединение языковых элементов предыдущего уровня приводит к новому качеству, создает новую сущность на уровне языка (узуальное словообразование, фразеология) или на уровне речи (окказиональное словообразование, преобразование фразеологии, синтаксис).

По-разному характеризуют также природу, продуктивность и сферу распространения парных слов или словосочетаний, их считают то архаическим реликтовым явлением паратаксиса, то специфически фольклорными, т. е. обладающими заранее заданной художественной функцией, то живым продуктивным явлением устной разговорной речи.

В языке художественной литературы парные слова — важный элемент стиля Н. А. Некрасова, А. В. Кольцова, П. П. Бажова, А. Т. Твардовского и других писателей, сознательно ориентирующихся на народный язык или испытавших значительное влияние фольклора. Причина внимания писателей к этому средству состоит, видимо, в том, что парные слова до сих пор сохраняют свою первобытную образность, выражая ее в кратчайшей форме как «суждения синтетические, состоящие в сочетании двух равно субстанциальных комплексов» (Потебня 1968: 218).

В поэтических произведениях Цветаевой насчитывается несколько сотен подобных сочетаний. Особенно насыщены ими поэмы «Царь-Девница», «Крысолов», «Переулочки», циклы «Деревья», «Стихи к Сонечке».

Как правило, Цветаева использует не столько устойчивые сочетания народно-поэтического характера, сколько саму модель этих сочетаний, чаще всего их структуру. Но иногда исходным элементом является один из членов фразеологической единицы.

Так, по образцу сочетания *жар-птица* произведено несколько индивидуальных сочетаний с первой частью *жар-:* *жар-костер*, *жар-дела*, *на жар-груди*, *жар-девица*, *жар-Корабль*, *жар-платок*, *жар-самовар*, *жар-казна*.

Сочетание *Царь-Девница*, обозначение главного персонажа и название поэмы, вызывает ряд других образований со словом *царь:* *царь-Буря*, *царь-город*, *царь-мой-лебедь*, *царь-Парус*, *царь-Кумач*.

Такая свободная заменяемость второго компонента устойчивых сочетаний *жар-птица* и *Царь-девица* делает и первый их компонент более свободным, т. е. происходит обновление внутренней формы фразеологизма, элементам *жар* и *царь* (в тех случаях, когда эти слова не выступают в номинативной функции) возвращаются свойства эпитета, т. е. прилагательного. Недифференцированность краткого прилагательного и существительного с той же основой наблюдается и в таких образованиях, как *млад-гусяр*, *светел-месяц*.

Цветаева соединяет с существительным разные части речи вплоть до сочетаний на уровне предложения, а также и отдельные морфемы, тем самым субстантивируя их (поскольку они присоединяются к существительному дефисом) и употребляя в атрибутивной функции, т. е. как эпитет:

Нас родина не позовет!
Езжай, мой сын, домой — вперед —

В свой край, в свой век, в свой час, — от нас —
В Россию — вас, в Россию — масс,
В *наш-час* — страну! в *сей-час* — страну!
В *на-Марс* — страну! в *без-нас* — страну!
(П.: 299).

Дефис, будучи то разделяющим (*сей-час*), то соединяющим (*наш-час*, *без-нас*), уравнивает наречие со словосочетанием, а словосочетание уподобляет предлогу, превращая тем самым предлог в самостоятельную часть речи, способную стать окказиональным эпитетом; ср. также: *Справляли заутреню <...> сквозь-сном и весной* (П.: 201).

Словосочетание и целое предложение в роли эпитета находим в строчках:

Рай-город, пай-город, всяк свой пай берет, —
Зай-город, загодя закупай-город
(П.: 215).

Особый интерес представляют сочетания типа *дым-туман*, *змея-наук*, соединяющие в себе свойства сочетаний трех типов: синонимических (типа *путь-дорога*), определительных (типа *жар-птица*) и состоящих из двух равноправных элементов — «двандва» (типа *гуси-лебеди*). Они наиболее типичны для аппозитивных сочетаний вообще, так как природа аппозиции проявляется в них наиболее полно: «Поскольку сочетаемые слова только сопоставлены без выражения зависимости, все члены сочетания оказываются одинаково сильными» (Потебня 1968: 218). Значима сама конструкция: соположение элементов — сигнал их равенства. Элементы словосочетания, относящиеся к одной лексико-семантической группе, уравнивает актуализированная общая сема, признак предмета представляется в таком сочетании как сама сущность, неотделимая от носителя признака. Значение целого сочетания не сводится к сумме компонентов, оно

самостоятельно и проявляется в результате утраты или отеснения семантических различий компонентов за пределы сочетания, т. е. в результате абстрагирования.

Парное сочетание может конденсировать в себе сюжет целого эпизода, а существительное-определение представлять собой «свернутую» метафору. Так, в сочетании *сапог-леденец*, непонятном вне контекста, скрыта свернутая метафора, изображающая встречу Царь-Девы с дядькой-оборотнем — метафора, хорошо подготовленная предыдущими строками:

Руки в боки — ровно жар-самовар!
Зычным голосом речет: «Где гусяр?»

Дядька в ножки ей — совсем обошел!
Аж по-песью от страху присел.

Д'ну по дóскам башкой лысой плясать!
Д'ну сапожки лизать, лоснить, сосать!

Д'как брыкнет его тут Дева-Царь по башке:
«Что за тля — да на моем сапожке?»

Д'как притопнет о корабь каблучком:
Дядька — кубарем, а волны — ничком!

«Будешь помнить наш **сапог-леденец**!
Где гусяр — сын царский — знатный певец?»
(П.: 30).

Свернутыми метафорами являются и сочетания *черный взгляд-верста* (П.: 120), *за плечьями-просторами* (П.: 86), *летами-плесенью* (П.: 39). Такие метафоры, как и сочетание *жар-птица*, представляют собой характерный пример синкретизма названия предмета с его признаком, определения и определяемого.

б) Синкретизм субстантивированных форм

Одним из средств семантической конденсации в поэзии Цветаевой является активное употребление субстантивированных форм различных частей речи, как узуальных, так и окказиональных, например:

Квиты: вами я объедена,
Мною — живописаны.
Вас положат — на **обеденный**,
А меня — на **письменный**
(II: 314);

Двусторонний клинок, синим
Ливший, красным пойдет... Меч
Двусторонний — в себя вдвинем.
Это будет — лучшее **лечь!**
(II: 219);

Но узришь! То, что в мире — век
Смежение — рожденье в свет.

Из днесь —
В навек
(II: 138);

Мир без вести пропал. В **нигде** —
Затопленные берега
(I: 287).

Этот тип трансформации оказывается таким органичным в стиле Цветаевой потому, что субстантивированные формы, становясь существительными, сохраняют в себе и семантику производящих частей речи с адъективными, предикативными, адвербиальными и т. д. способами представления смысла.

Некоторые стихотворения оказываются целиком построенными на субстантивации прилагательных и причастий, находящихся в синонимических или антонимических отношениях: «Попытка ревности», «Стихи к сироте», «На льдине — любимый...», «Скороговоркой — ручья водой», «Минута», «Наяда», «Есть в мире лишние, добавочные...», «Полюбил богатый — бедную...» и др.

Е. А. Некрасова, исследующая свойства метафоры в художественном тексте, обратила внимание на стихотворение «Полюбил богатый — бедную...»:

Полюбил богатый — бедную,
Полюбил ученый — глупую,
Полюбил румяный — бледную,
Полюбил хороший — вредную:
Золотой — полушку медную
(I: 402).

Отмечая, что «в художественных текстах широко распространены случаи употребления слова (в том числе и прилагательного) одновременно в нескольких значениях», Е. А. Некрасова пишет: «В данном примере в пределах строки происходит субстантивация на основе относительного значения прилагательного *золотой*, а весь предыдущий контекст активизирует качественное значение прилагательного» (Некрасова 1975: 84). Это наблюдение представляется принципиально важным, потому что именно совмещение относительного значения прилагательных с качественным значением способствует и развитию окказиональной полисемии, накладывающейся на полисемию грамматическую.

Особого внимания заслуживают факты частичной субстантивации, когда слово в художественном тексте, сохраняя признаки и синтаксические функции прилагательного или другой несубстантивной части речи, приобретает и признаки существительного. Наиболее отчетливо такой сдвиг

можно видеть на примере прилагательного в позиции поэтического переноса. Так, повышенная самостоятельность прилагательных на переносе в ряде контекстов приводит их к окказиональной субстантивации, несмотря на сохранение определяемого слова:

Как живется вам с *простою*
Женщиною? Без божеств?
Государыню с престола
Свергши (с оногo сошед)

(II: 242).

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

Как живется вам с **другою**, —
Проще ведь? —
Удар весла! —
<...>

Как живется вам с **чужою**,
Здешнею? Ребром — любя?
<...>

Как живется вам с **товаром**
Рыночным? Оброк — крутой?

(II: 242—243).

В других стихотворениях окказиональной субстантивации на переносе способствует повтор тождественных или однородных (во втором случае антонимических) прилагательных:

Маленькая сигарера!
Смех и танец всей Севильи!

Что тебе в том **длинном, длинном**
Чужестранце длинноногом?

(I: 473);

Мальчишескую боль высвистывай,
И сердце зажимай в горсти...
— **Мой хладнокровный, мой неистовый**
Вольноотпущенник — прости!

(I: 254).

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*, теснее связаны с теми прилагательными, с которыми они стоят рядом, чем с теми, с которыми составляют словосочетание, т. е. между членами атрибутивного сочетания происходит переразложение: его компоненты оказываются отнесенными к разным стиховым единствам.

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

Голубоглазый
Меня глазил
Снеговой певец

(I: 289).

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, **подноготную**
Тайну, зева от чрева, — вот:
Я не более, чем животное,
Кем-то раненное в живот

(П.: 201).

Пауза переноса здесь служит как бы амортизатором грамматического сдвига: она создает промежуточное звено от субстантивированной формы *подноготную* к десубстантивации прилагательного.

в) Синкретизм служебных и знаменательных частей речи

Позиция переноса вообще оказывается местом, где происходит морфологический сдвиг с повышением категориального (частеречного) статуса слова. Даже служебные части речи, как известно, не имеющие собственного лексического значения, интонационно выделяясь на переносе, такое значение получают, а может быть, возвращают утраченное значение. Ю. Тынянов отмечал, что «чем незначительнее, малозаметнее выдвинутое слово, тем выдвигание его более деформирует речь (а иногда и оживляет основной признак в этих словах)» (Тынянов 1965: 194—195). Рассмотрим несколько случаев окказионального превращения предлогов в наречия (адвербиализации). Так, значение наречия — обстоятельства места приобретает у Цветаевой предлог *за*, наречия — обстоятельства цели — предлог *для*, наречия — обстоятельства образа действия — предлог *на*:

Здесь — нельзя.
Увези меня **за**
Горизонт!..

(П.: 240);

Ад? — Да,
Но и сад — **для**

Баб и солдат,
Старых собак,
Малых ребят

(П.: 188);

Бьет ресницами — **на́**
Локоточек привстал.
Промеж бровками трет:
«Уж и долго я спал!..»

(П.: 37).

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.

Актуализация разъединения предлога с существительным наблюдается при соллецизме — нарушении грамматической формы, определяемой управлением. Цитируемые ниже строки представляют собой пример такого соллецизма, который можно интерпретировать и как эллиптическую конструкцию с незамещенной позицией:

От высокаторжественных немот
До полного попрапия души:
Всю лестницу божественную — **от**:
Дыхание мое — **до**: не дыши!

(П.: 120).

Отделение предлога *от* на переносе, а также предлога *до* в следующей строке настойчиво утверждается еще и такими сильными средствами, как ненормативные знаки препинания: каждый из предлогов помещен между тире и двоеточием, мотивирующими (усиливающими) грамматический

соллецизм, а следовательно, и трансформацию (адъективацию —?) предлогов.

Контекстуальное совмещение пространственного значения предлога *до* со значением его омонима — названия ноты — находим в поэме «Лестница»:

Гамма приступов
От подвала — **до**

Крыши — грохают!
<...>

Гамма запахов
От подвала — **до**

Крыши — стряпают!
Ре-ми-фа-соль-си —
Гамма запахов!
Затыкай носы!

(П.: 279—280).

Емкая развернутая метафора построена на том, что физическое пространство, организуемое в помещении лестницей, интерпретируется как инструмент, издающий не только звуки, но и запахи, 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 стал элементом сразу двух сочетаний: *до крыши* и *до-ре-ми-фа-соль-си*.

Омонимия производных предлогов и производящих частей речи определяется их разной синтаксической сочетаемостью при общей семантике. Марина Цветаева показывает мотивированность производного предлога, как бы просле-

живая в пределах стихотворного контекста историю и условия возникновения такого предлога. При этом позиция переноса и выявляет промежуточный этап изменения:

Есть пробелы в памяти, бельма
На глазах: семь покрывал...
Я не помню тебя — **отдельно**.
Вместо черт — белый провал.

<...>

Ты — как круг, полный и цельный.
Цельный вихрь, полный столбняк.
Я не помню тебя **отдельно**
От любви. Равенства знак

(П.: 187).

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**.
Слышь — и — встань

(П.: 223).

Смысл предлога *свыше* в начале стихотворения представлен как негативный для обыденного сознания, оценивающего факт отступления от нормы — превышения 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 чувству меры противопоставляется чувство безмерности; множественное число слова *мера* лишает это слово того эталонного значения, которое оно имеет в составе фразеологизма. В этом контексте, где почти все значимые слова употреблены не в том смысле, который они имеют в языке, предлог *свыше*, 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 вышшими силами, возвышающей и приближающей к абсолюту. Такая семантика наречия обнаруживается в строфе, насыщенной и даже перенасыщенной высокой лексикой (*Дева, воздевши длань...*), и само наречие включается в этот ряд.

Итак, анализ текстов, обнаруживающих различные проявления синкретизма в поэтическом творчестве Цветаевой, показывает, что русский язык, развиваясь в направлении аналитического строя, сохраняет в себе и разнообразные возможности синкретического способа представления понятий и образов. Поэтический язык, создающий экстремальные условия для выявления потенциальных свойств языка, не только способствует выявлению архаического синкретизма (сохранившегося от древних языковых состояний), но и порождает новые формы для комплексного представления смысла, принимая модель синкреты за структурную основу построения текста — от слова и словосочетания до целого произведения.

Комплексное значение слова с приращениями смысла в поэтической речи в отличие от частного и конкретного значения этого слова в обиходной речи неизбежно вызывает языковой сдвиг, демонстрирующий грамматическую и семантическую изменчивость слова и в то же время его грам-

матическую и семантическую целостность в совокупности частных проявлений и модификаций. Таким образом, актуализация синкретизма, подобно авторской этимологизации, оказывается средством преобразования одного слова в другое — на грамматическом и семантическом уровнях. Как и этимологизация, художественная актуализация синкретизма в произведениях Цветаевой показывает стремление автора к абсолютизации смысла слова, но уже не в поиске этимона, а в поиске общей (по крайней мере, для поэтического языка Цветаевой) семантики слова, в слиянии смысла слов и грамматических форм. Не случайно поэтому, что синкретичная по природе корневая основа оказывается первой ступенью в градационных рядах, отражающих стремление к абсолюту, а соединение смысла разноязычных омонимов дано как модель «ангельского» языка — языка абсолюта.

4. Синкретизм и компрессия слова в поэме «Молодец»

Мифологическая основа поэмы, идея соединения героев, подвластных чаре, воплощающих в себе и человеческое, и хтоническое начало, обусловила такой язык, в котором приобретает особое значение контекстуальная смысловая и грамматическая множественность слова — синкретизм и компрессия.

Если синкретизм слова — это исходная, первичная цельность еще не вычленимых элементов, то компрессия — это новое, вторичное объединение отдельно оформленных компонентов смысла. В архаизированном языке художественного текста с мифологической основой новая компрессия реставрирует древний синкретизм.

В поэме «Молодец» это проявляется, например, в многочисленных фактах употребления архаических форм прилагательных, наречий, глаголов, возвращаемых Цветаевой в

контексте поэмы к статусу существительных, т. е. к такому статусу, который был свойствен различным частям речи на ранних стадиях развития языка, когда и признак, и действие, и различные обстоятельства мыслились как субстанция.

Синкретизм существительного и глагола наблюдается в первой же строке, в первом слове поэмы: *Синь да сгинь* — *край села*, где соединительный союз *да* стремится превратить слово *сгинь* в существительное типа *синь*, а слово *синь* — в глагол типа *сгинь*.

Последнее слово поэмы — тоже слово *синь*, но уже прилагательное в сочетании *В огонь синь*¹. Характерно, что такое обрамление поэмы, начинающейся и кончающейся одним и тем же словом, но со смысловой трансформацией, Цветаева считала принципиально важным и сумела сохранить структуру начала и конца поэмы во французском переводе, где слову *синь* со всей его традиционной и цветаевской символикой неба, конца-границы и начала-бесконечности соответствует так же односложное, фонетически похожее слово *fin* ‘конец’.

Начало: *Fin de terre, / Fin de ciel;*

Конец: *Unis Etreints / Au ciel Sans fin*

(Le Gars: 25, 125).

Слово *жаль* представлено разными частями речи — существительным (соотнесенным и с однокоренным словом среднего рода *жалом*), безличным предикативом (словом категории состояния), императивом глагола *жалить*:

По жилкам — унывная

Жаль, ровно дудочка

<...>

¹ Более подробный анализ слова *синь* в контексте поэмы «Молодец» см. на с. 470.

— Конец твоим алым!
Жалом, жалом, жалом!

— Ай — жаль?

— Злей — жаль!

С дном пей!

Ай, шмель!

<...>

Над сердцем над впалым —

Жалом, жалом, жалом

(П.: 136, 137, 138).

Грамматические омонимы, сконцентрированные в этом фрагменте, составляют единый комплекс, аналогичный древнему синкретичному слову. Грамматическая и словообразовательная диффузность слова — характерная черта древнерусского языка: «Смысл древнерусского слова всегда раскрывается в специальном, именно этом тексте. Творческий акт средневекового писателя и состоял в разработке подобных ситуативных смыслов» (Колесов 1986: 14). Заметим, что грамматическая и семантическая синкрета *жаль* в поэме «Молодец» — это еще и ‘любовь’: в народном языке *жалеть* значит ‘любить’. В русских говорах есть слово *жалыник* в значении ‘кладбище’ (Даль-II: 525). Через художественный образ Цветаева синонимизирует слова *жалеть* и *жалить*, восстанавливая их этимологическую общность.

Очевидно наличие двух значений и в бессуффиксном существительном *сердь*: ‘сердце’ и ‘середина’ — тех значений, которые и были присущи первичной основе — общему этимону слов *сердце* и *середина* (ср. слово *сердцевина*): *Ай, в самую сердь! / Прощай, моя* — (П.: 138).

Еще до этой сцены Молодец обращается к Марусе с таким монологом, в котором предельно интимное ласковое название любимой зловеще совпадает с обозначением объекта нападения:

Голосом льстивым:
— Выслушай, **сердце!**

В кротости просим!
Милости райской!
Встану с допросом —
Не отпирайся!

Брось свою хитрость!
— **Сердце**, клянусь:
Прахом рассыплюсь,
Ввек не вернусь!

<...>

До сердцевины,
Сердь моя, болен!
Знай, что невинен,
Знай, что неволен!

Сам тебе в ручки,
Сердце, даюсь!
Крест мне и ключ мне:
Ввек не вернусь!

(П.: 129—130).

Анализ смыслового наполнения слов *сердь* и *жаль* показывает, что семантический синкретизм этимологической основы, освобожденной от суффиксов, становится способом познания сущности как в первичном нерасчлененном образе, так и в совокупности образов и смыслов, возникших при функционировании слова на протяжении нескольких веков.

В контексте со словом *жаль* и слово *ай* представлено и разделительным союзом со значением 'или', и междометием.

Нерасчлененный семантический комплекс можно наблюдать на примере окказионального слова, которое может быть

мотивировано разными производящими основами. Одно из таких слов — *зарь*. Оно появляется в описании пляски, когда Молодец впервые видит Марусю:

То-ль не зга,
То-ль не жгонь,
То-ль не мболодец-огонь!

То-ль не **зарь**,
То-ль не взлом,
То-ль не жар-костер — да в дом!

(П.: 118).

Слово *зарь* может относиться и к изображению Молодца (*молодец-огонь, жгонь*), и к изображению Маруси (ее образ постоянно сопряжен в поэме с образом огня, к ней обращены слова *Зорь моя утренняя*), и к изображению огневой пляски. Скорее всего, этим словом обозначена огненная стихия вспыхнувшей любви, воплощенная в обоих главных персонажах поэмы и в самом действии, что находит развитие в строках *Огонь там-огонь здесь, / Огонь сам-огонь весь!* (П.: 119) и завершение в финале поэмы. Окказионализм *зарь* может быть образован как транспозицией склонения от существительного *заря*, так и деаффиксацией от глагола *зариться*, что соотносится и с общей стихией просторечия в поэме, и с изображаемой сценой: Молодец, выбирая себе невесту, «позарился» на Марусю. Древний синкретизм корня *-гор-* с чередованиями *г // ж // з; о // а // е // и // #* и со значением горения, светоизлучения, зрения возрождается в окказионализме, которому свойственны разные значения из этого ряда. То, что в рамках синхронного уровня анализа текста кажется парадоксом омонимической полимотивации, имеет глубокие основания в истории языка. Но и здесь, как в большинстве текстов Цветаевой, этимологическое углубление в историю языка основано на образной

системе произведения. Глагольность окказионализма *зарь*, присущая ему в случае образования от *зариться*, контекстуально подтверждается структурным параллелизмом с бесспорно отглагольным существительным *взлом* и динамикой эпизода.

Столкновение слов с общим планом выражения, но с разными грамматическим и словообразовательным значениями демонстрирует множественность смыслового объема слова, но такое употребление еще не является собственно синкретичным. Наиболее адекватную реставрацию древнего синкретизма можно видеть в кратких прилагательных-определениях.

Краткие прилагательные, соединенные с определяемыми существительными дефисом, вновь приобретают грамматические свойства существительных: *барин-млад* (П.: 155), *уголь-чист* (П.: 141), *голос-жив* (П.: 152), *снега-белы* (П.: 172), *вором-крадом* (П.: 123).

Свойства глаголов, междометий и существительных представлены в формах, восстанавливающих простейшую корневую основу: *Брык-скок-бег-лёт* (П.: 149).

Глагол, наречие и существительное объединены формами творительных падежей: *Прыгом из рук, / Шибом из рук, / Кидом из рук!* (П.: 149); *Торопом-шорохом-ворохом — мороком* (П.: 167).

Способы регенерации субстантивности различны. Не охватывая всего разнообразия фактов, остановимся на некоторых примерах.

В начале поэмы сцена деревенского праздника состоит из серии загадок, в которых прилагательные *русы, круты, ярки, жарки, громки, звонки* (контекст приведен на с. 484), становясь подлежащими, полностью заменяют собой не названные слова *косы, щеки, сердца*.

Функциональное отождествление прилагательного с существительным происходит и в том случае, когда предлог повторяется перед обеими частями речи: *Мимо рыбна / Мимо*

ряда (П.: 123). Это свойство древнерусского синтаксиса стало одним из типичных признаков языка фольклора. Прилагательное уподобляется существительному и в структурном параллелизме конструкций с обращениями: *Дрожи, доски! / Ходи, трёски!* (П.: 119). Заметим, что здесь подобие слов значительно усиливается рифмой.

Восстанавливая идентичность прилагательного с существительным, Цветаева выходит за рамки синтаксической обусловленности субстантивирующего сдвига: иногда она просто употребляет существительное на месте прилагательного, которое стояло в исходном фразеологически связанном сочетании, например *голова-моя-пропажа* (из сочетания *пропащая голова*). При этом разнообразные фразеологические связи активизируются, фразеологически обусловленные значения переплетаются друг с другом, образуя сложный смысловой комплекс. Рассмотрим фрагмент из поэмы, в котором вынужденное нарушение запрета ведет к прекращению благополучной жизни:

На чужом огне сгораешь,
Душа, — силком взяли!
Голова моя дурная,
Чтó пою — не знаю.

<...>

Только славы, что верна мол...
Жена? Не так звали!
Голова моя дурная,
Чтó пою —

<...>

Не выказывала жара
Сваво, — цвела скромно.
Голова-моя-державя:
С кем спала — не помню...

<...>

Не обманывала стража
Сваво, — цвела скромно.

Голова-моя-пропажа:

С кем спала — не помню...
<...>

Не приваживала жала
Тваво, — цвела скромно.

Голова-моя-завалы:

С кем спала —

По завáлежам — пурга,
Перед барином — слуга
<...>

Черным заревом те зори:
Кто слышал? Кто видел?
Голова моя! Ох **горе-
голова!** Не выдай!
<...>

Где страна-ровна, в которой
Ни мужа-ни сына...
Голова моя! Ох, **горы-
голова!** — Не сдвину.
<...>

Пять деньков еще до срока.
— Кто просит? Не выйду!!!
Голова моя! Ох, **грохот-
голова!**..

Середь табора — гудеж:
Барин барыню ведет

(П.: 160, 162, 164—165).

Героиня чувствует приближение смерти и обретение в ней своей сущности (*Не так звали!*), чувствует приближе-

ние Молодца (*Кто там бродит, взойти хочет? / Соколик-ай перепел?*).

В изображении обморока многократно варьируется парное сочетание *Голова-моя-держава* <...>, *Голова-моя-пропажа* <...>, *Голова моя-завалы* <...>, *горе-голова* <...>, *горы-голова* <...>, *грохот-голова*.

Цитированный фрагмент написан в стилистике причитания: героиня отпевает себя. Потеря актуальной памяти изображается как обретение памяти глубинной: *Не припомню, не забуду, / Чего не забуду-то?*

Слова *пропажа*, *завалы* многозначны в контексте, и эта многозначность определяется прежде всего языковой полисемией абстрактного и конкретного значений слов в современном русском языке. Так, *пропажа* — и ‘факт утраты’, и ‘утраченный предмет’.

Обратим внимание на слова *держава* и *завалы*.

В современном языке слово *держава* означает ‘государство’ и может употребляться как историзм ‘царская регалия — шар с крестом’. Цветаева актуализирует этимологическую связь этого слова с глаголом *держать*. В древнерусском языке слово *держава* имело значения ‘верховная власть’, ‘поддержка могуществом’, ‘божья поддержка’. Употреблялось и выражение *бесовская держава*. Государство называется *державой* только с XVII в. (Колесов 1986: 275—276). В говорах зафиксированы отвлеченные значения ‘содержание, уход, забота’, ‘расход, потребление, издержка’, ‘крепость, сила, прочность’, ‘владычество, могущество’ и конкретно-бытовые: ‘поручни, ручка, рукоять, скоба’ (Даль-1: 431)¹.

Метонимическая трансформация значений ‘власть’ → ‘то, что находится во власти’ обнаруживает субъектно-объектную энантиосемию, что существенно в поэме. Напомним, что в этой сцене Маруся с трудом удерживает голову: голова

¹ В поэме Цветаевой «Егорушка» слово *державы* имеет значение ‘бычьих рога’: *Как в грудь коленичкой надав / Рога скрутил — хват!* / *Как меж обломанных держав / Кумашный — бьет — плат!* (III: 700).

заваливается. *Держать* голову Марусе приходится не только в конкретно-физическом смысле, но важно и *не потерять* ее в метафорическом значении, т. е. не поддаться провокации гостей-бесов и соблазну Молодца. Возможны иронические прочтения: 'не держащая воспоминаний, знания о реальности' и 'не держащаяся (клоняющаяся)'. Фразеологические ассоциации с выражениями *не владеть собой* и *без царя в голове* также формируют семантический комплекс слова *держава* в этом контексте.

Сочетание *голова-моя-пропажа* производно и от выражения *пропащая голова*, и от глагола *пропасть* — 'погибнуть'. Здесь совмещены абстрактное и конкретное значения: 'факт утраты' и 'утраченный предмет'.

Слово *завалы* в сочетании *голова-моя-завалы* имеет тоже по крайней мере два значения: 'нагромождение, беспорядок' и 'то, что заваливается, не держится прямо'. Обратим внимание, что это слово становится производящим для контаминированного окказионализма *по завалежам* (*по завалам + по залежам*). Слово *завал* в современном разговорном языке получило еще и новое значение 'трудное, безвыходное положение' — что весьма точно соответствует ситуации, в которой оказалась Маруся: Цветаева раньше обиходного языка реализовала эту метафорическую потенцию.

Компоненты парных сочетаний *горе, горы, грохот* обнаруживают анафорический и параномастический повтор и друг с другом, и со словом *голова*, моделируя тем самым болезненный шум в голове. Диффузность и множественность семантики предыдущих компонентов повторена образом нерасчлененного гула, гуденья и грохота. Этим звуковым образом индуцируется слово *гудеж* в строке *Середь табора — гудеж*. Кроме того, понятие «горе» семантически тесно связано с пропажей, а «горы» — с завалами. Слово *грохот* обозначает не только звук, но и 'устройство для просеивания через решето сыпучих материалов (зерна, песка, руды, угля и т. п. и сортировки их по величине частиц)' (МАС).

Это непосредственно связано с горами (обработкой горной породы) и завалами.

Синкретизм абстрактного и конкретного многократно представлен в строках:

Младость в ладонки
Плещет с веселья,
Старость в сторонке
Стелет постелю.

Стелет — без складок,
Канет — без дна...
Старость на **младость**
Очи взвела

(П.: 143);

Свищи, вьюга!
Смекай, **слепость**:
Краса с другом —
Одна крепость!

Хлещи, стужа!
Терпи, **кротость**!
Жена с мужем —
Одна пропасть!

(П.: 171).

Еще заметнее синкретизм абстрактного и конкретного, признака и субстанции, если множественное число абстрактных существительных обозначает признак как предмет. К началу второй жизни Маруся, вставшая из могилы, появляется *В лентах-в ржавостях*, / *В бусах-в тусклостях* (П.: 146).

Свойственную разговорному языку компрессию слова, включающую в себя семантику целого словосочетания или

даже предложения, можно видеть в фактах авторской синекдохи (семантического укрупнения, при котором переносное значение формируется заменой частного на общее). Такие примеры представлены в прямой речи героев. Мать говорит Марусе: *Вплетай, золотце, / Базар в волосы!* (П.: 121— ср. современное жаргонное употребление слова *фирма*: *одеваться в фирму*), гости кричат Барину: *Скидай халат! / Влезай в парад!* (П.: 155).

При авторском словообразовании корневая основа (слово без суффиксов), с одной стороны, восстанавливает древнейшее слово-этимон, утраченное в процессе развития языка, а с другой стороны, включает в себя совокупность всех возможных смыслов, присущих однокоренным производным словам современного языка:

И дале, и возле,
И звоном, и вязью...
Рассветные **сквози**,
Рассветные связи...

(П.: 168).

Слово *сквози* может быть произведено от глагола *сквозить* (говорится об утренней прохладе), прилагательного *сквозной* или предлога *сквозь* (о прозрачности утреннего воздуха). Современное восприятие слова *сквози* опирается на знание и других однокоренных слов — *насквозь*, *сквозняк*, *просквозить* (вспомним строку из сцены встречи Маруси с Бариним: *Откуда сквозная такая?*). Новое (окказионализм Цветаевой) смыкается со старым (номинативность корня слова) не только на поверхностном уровне как факт совпадения, но и как факт, вскрывающий многомерность слова в языке поэзии (ср. также употребление слова *круть* в той же поэме; его анализ см. на с. 138—139).

Рестаурацию этимона, общего для слов *робкий* и *ребята* (исторически первичен диалектно-просторечный вариант

робята), можно видеть в строках *Гони, робь, / Вперед лбом: / Мертвец с гробом за горбом* (П.: 120).

Следует обратить внимание и на собственно семантический синкретизм архаического и современного значений слова. Прежде всего это относится к сочетанию *красная девица*, которое графически выделено у Цветаевой (в издании — курсивом):

Ай да поистину

Красная девица!

<...>

Чарка — вдребезги!

Скатерть — **краскою!**

Знать у девицы

Счастье — **красное!**

(П.: 144, 147).

Как фольклорный фразеологизм оно сохраняет архаическое значение 'красивая' и приобретает современное значение 'красная' в контекстных мотивациях, в системе цветовой символики поэмы и во всей поэзии Цветаевой. Если в сказке из сборника Афанасьева нет ни цветовой образности, ни символики, а сочетание *красная девица* употребляется как фольклорное клише, цвета не обозначающее, то в поэме цвет становится важнейшим элементом сюжета и на поверхностном, и на глубинном уровне¹. Красный цвет — цвет обоих главных героев, многократно обозначенный образами румянца, огня, крови. *Молодец-огонь* (П.: 118), *молодец-пожар* (П.: 125) называет Марусю *сердь рдяная* (П.: 176); *ад мой ал* (П.: 137), запрет на красное — обязательное условие второй жизни Маруси:

А последний тебе сказ мой:

Ни одной чтоб нитки красной,

¹ Этот аспект рассматривался и в работе: Герасимова 1995.

Ни клочка, ни зги!

Деревцо сожги...

(П.: 151).

Во второй жизни цвет героини — белый: она бледна, фон ее жизни с князем — *мрамора, снега*. Отражая традиционное народное представление о двух признаках женской красоты — румянце и белизне, Цветаева мотивирует оба этих признака психологией персонажей и общекультурной символикой цвета (красное — интенсивность жизни, страсть, белое — обморочная и смертельная бледность).

Пока действует запрет на красное, в доме Барина *Кумача на весь чертог / Не найдешь лоскутика* (П.: 152). Отметим структурную параллель: *Ни одной на весь чертог / Не найдешь иконочки!* — П.: 152). При таком уподоблении красный цвет страсти (а в поэме — нечистой силы) сакрализуется. Примечательно, что в народной традиции иконы помещают в «красный угол».

Отсутствие иконы не пускает Бога в жизнь Маруси, отсутствие красного, по сюжету поэмы, не пускает нечистую силу. Свободная и от того и от другого героиня свободна и от своей сущности, эта ее жизнь не является бытием. И когда появляются провоцирующие гости-бесы, они врываются в дом красным цветом, пожаром: *Сброд красен-незван* (П.: 157), *Тут как вспьшут гости — красным!* / *Тут как взмашут гости — рдяным!* (П.: 159).

Это бесы, *сатаны*, но они зовут в церковь, упрекают Барина, что его жена *Хороша, да некрещена* (П.: 165), провоцируя на христианский обряд, кричат: *Покумимся! Покумимся!* (П.: 158); *Мы — кумы* (П.: 158). И когда среди всего этого буйства в криках о кумовстве слышится:

Сверимся, *кумовья!*
(Голову заламя

Пышет: костер в ночи!)

— Сверимся, *кумачи!*

(П.: 163),

слово *кумачи* можно понимать и как просторечное экспрессивное образование от слова *кум*, и как форму слова *кумач* — '*красная ткань*' — при метонимическом сдвиге 'о нечистой силе, бесах'.

Яркий пример совмещения в одном слове различных грамматических и лексических значений представлен также в четырехчленной цепочке творительных падежей *шаром-жаром-жигом-граем* (см. с. 169).

Заметим, что совмещенная полисемия часто связана с позицией слова в парах или цепочках слов, соединенных дефисом. Подобные сочетания являются результатом синтаксической компрессии. Их грамматически равноправные компоненты распространяют свою семантику друг на друга.

Итак, обращение Цветаевой к народной традиции сказывается не только и не столько в использовании архаизмов, приемов фольклорной поэтики, сколько в возрождении самой основы языковой стихии: синкретизма слова. Именно это свойство поэтики Цветаевой заставляет исследователей и читателей отмечать в ее поэзии прежде всего емкость, смысловую и эмоциональную нагруженность слова.

V. ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЕ

1. Цветовая картина мира Марины Цветаевой

Марина Цветаева часто говорила, что пишет по слуху, однако и визуальность занимает в ее поэзии весьма значительное место. На это противоречие между авторским самосознанием и результатом творчества поэта впервые обратил внимание Ю. В. Пухначев и убедительно показал, что зрительный образ в произведениях Цветаевой динамичен по своей природе и в этом плане сходен с кинематографическим образом (Пухначев 1981).

У Цветаевой есть целые стихотворения, циклы и значительные фрагменты поэм, драматических произведений, построенные на активном использовании слов со значением цвета: «Цыганская свадьба», «Бузина», «Отрок», «Душа», «Скифские», «Переулочки», «Георгий», «Автобус», «Ариадна» и др. В большинстве таких текстов отражено восприятие конкретно-чувственных образов всеми органами чувств. Например, в поэме «Автобус» впечатление от резкого перемещения из города на природу передается так:

Зелень земли **ударяла в голову**,
Освобождала ее от дум.

<...>

Зелень земли **ударяла в голову**,
Переполюняла ее — полным!

<...>

Переполюняла **теплом и щебетом** —

<...>

Зелень земли **ударяла в ноздри**
Нюхом — так буйвол не чует трав!

И, упразднив малахит и яхонт:
Каждый росток — животворный шприц
В око: — так сокол не видит пахот!
В ухо: — так узник не слышит птиц!

<...>

Зелень земли ударяла в ноги —
Бегом — донес бы до самых врат
Неба...

<...>

— Зелень земли **ударяла в щеки**
И оборачивалась — зарей!

(III: 754).

Этот текст построен подобно предложению, в котором к одному подлежащему — *Зелень земли* — подбираются разные однородные сказуемые, характеризующие субъект с разных сторон. Гиперболическая метафоризация предикатов, обозначающая интенсивность зеленого цвета, доводит цветовой признак до того предела, за которым количество переходит в качество: абсолютно и гиперболизированно зеленое, данное в осязательных вплоть до болевых, а также обонятельных, слуховых и двигательных ощущениях, превращается в цвет зари¹.

Слова со значением цвета в поэзии Марины Цветаевой многочисленны и разнообразны. В этой книге не приводится статистика, но подсчеты, представленные в книге Зубова 1989-а, сделанные методом сплошной выборки по сборникам Цветаевой БП-1965 и 1980 г. (С.), позволили сделать некоторые обобщения:

¹ Зеленый цвет в психологии и медицине характеризуется как физиологически оптимальный, повышающий двигательную работоспособность (Миронова 1984: 182).

1. Наиболее употребительны у Марины Цветаевой слова с корнями *-черн-, -бел-, -красн-, -син-, -зелен-*, т. е. чаще всего обозначенными оказываются основные ахроматические и хроматические цвета, наиболее традиционно выделяемые человеком. Это тона простые и максимально насыщенные¹.

2. Оттенки обозначены в цветаевских текстах почти только у одного красного цвета, но многообразно: *красный, пурпурный, алый, рдяный, ржавый, розовый, кумачовый, румяный, червонный, багровый и багряный, огненный, малиновый, кровавый, жаркий, вишенный, цвета зари*². Характерно, что в истории развития мышления красный цвет первым из всех цветов стал противопоставляться черному и белому и осознаться именно как цвет по абстрактному признаку насыщенности (Колесов 1983: 11); красный цвет имел амбивалентную символику жизни и смерти еще в первобытных культурах (Тернер 1972; Шерцль 1884); оттенки красного наиболее детально представлены и в современном цветообозначении всех народов как в литературных языках, так и в диалектах (Пелевина 1962: 149—151).

Тема огня и огненная символика очень важны в творчестве Цветаевой начиная с ее ранних стихов:

¹ Специалисты по цветоведению отмечают, что предпочтение чистых и ярких цветов смешанным, оттеночным свойственно в истории искусств периодам расцвета, такие цвета являются активными раздражителями, удовлетворяют потребностям людей со здоровой, не утомленной нервной системой (Миронова 1984: 11).

² В психологии и медицине красный цвет характеризуется как «возбуждающий, согревающий, активный, энергичный, проникающий, тепловой, активизирует все функции организма, <...> на короткое время увеличивает мускульное напряжение, повышает кровяное давление, ускоряет ритм дыхания» (Миронова 1984: 182). Энергия, возбуждение, ускоренный ритм — все это несомненно характеризует поэтику М. Цветаевой.

Что другим не нужно — несите мне!
Всё должно сгореть на моем огне!

<...>

Птица-Феникс я, только в огне пою!

(I: 425).

Цветаевский культ страсти и очищения высшей степенью страсти нашел свое словесное выражение в формах, выработанных мировой культурой.

3. Непосредственно за группой максимально насыщенных тонов у Цветаевой следует по частотности группа *лазурный, лазоревый, золотой, серебряный*. Относительно высокую частотность (и по отношению к общеупотребительному языку, и по отношению к цветаевским цветообозначениям) имеет и слово *алый* — все это слова фольклорной стилистической окраски с устойчивой традицией употребления в литературе XVIII—XX вв. Описывая свой поэтический мир, Цветаева за исходное понятие, за точку отсчета нередко принимает мир народной культуры, отраженный в фольклоре и классической литературе, однако исходные понятия часто подвергаются переосмыслению в ее творчестве.

Цветаева активно употребляет прилагательные, качественное значение которых развилось из относительного: *золотой, серебряный, ржавый, розовый, кумачовый, вороной, янтарный, огненный, снеговой, малиновый, льняной, кровавый, вишенный, агатовый, жемчужный, перламутровый*. Во-первых, такие прилагательные метафоричны по своей природе и благодаря мотивированности в языке более способны к выражению связей между явлениями внешнего мира, чем прилагательные изначально качественные. Во-вторых, продуктивная модель этих производных прилагательных, по которой они образуются особенно активно с XVIII века, превращает набор уже существующих в языке цветообозначений в открытый ряд, легко принимающий окказионализмы.

У Цветаевой нередко встречается также описательное, метафорическое, перифрастическое цветообозначение. Описательное цветообозначение сходно со сравнением, сравнение же у Цветаевой чаще всего представлено метафорой, причем такой, которая поднимается на следующую ступень уподобления: благодаря цветаевскому максимализму в тексте нередко происходит полное отождествление субъекта и объекта сравнения, что достигается устранением сравнительных союзов и превращением сравнительного оборота в член предложения:

Породила доченьку —
Синие оченьки,
Горлинку — голосом,
Солнышко — волосом
(I: 251);

Соломонова **пшеница** —
Косы, реки быстрые.
Что же мнится? что же снится
Дочке бургомистровой?
(II: 221).

Иносказание в цветообозначениях для Цветаевой характерно и в тех случаях, когда цветовые слова общенародного языка выступают в своем символическом значении, например *черное* и *белое*. Абстрактно-символическое и оценочное значение таких слов, выработанное многовековой культурой, получает у Цветаевой образную конкретизацию в перифразах:

Слава сына — позор жены.
Снег и деготь, смола и соль.
Снег любимого — милой **смоль,**
Высотой его низка!
(III: 683).

Поэзии Марины Цветаевой свойственно не только овеществление признака или символа, но и динамизация признака и символа в их цветообозначении:

Иерихонские розы горят на скулах,
И работает грудь наподобье горна.
И влачат, и влачат этот вздох Саулов
Палестинские отроки с кровью черной
(II: 52);

Поняв, что ни **пенной, ни пемзой** —
Той Африки, — царь-грамотей
Решил бы: «Отныне я — цензор
Твоих африканских страстей»
(II: 284).

Если в первом примере динамизм образа передан с помощью глагола, то во втором благодаря безглагольности эллиптической конструкции динамизм еще более усиливается¹. Но максимальной энергии он достигает при обозначении движения как источника цвета:

«Целым твой сын плывет —
Белый, как вал об скалы —
Парус». (О первый взлет
Вёсл его в час отчала!)
(III: 622).

В этом примере динамизм зрительного образа, содержательно связанный с напряженным ожиданием благой вести в трагедии «Ариадна», порождает цветообозначение образом стихийно движущейся материи, преобразующейся в новую сущность.

¹ О динамизме безглагольных конструкций в произведениях Цветаевой см.: Пухначев 1981: 52—63.

В поэтических произведениях Цветаевой слова-цветообозначения активно взаимодействуют друг с другом. Если их взаимодействие рассматривать в контексте всего творчества поэта, все цветообозначения, по-разному выраженные, образуют систему противопоставленных элементов. Применительно к художественному тексту понятие системного противопоставления актуально не только в отношении к антонимии (например, *черный — белый*), но и к перечислительному ряду (*красный — синий — зеленый*) и к синонимии (*красный — пурпурный — алый*). Все различительные признаки синонимов — стилистические, коннотативные, градационные — определяют лексическую противопоставленность этих синонимов в художественном тексте. Собственно синонимические отношения между ними тоже сохраняются, поскольку они свойственны системе языка. Возможно и синонимическое сближение членов перечислительного ряда или элементов антитезы на основе дифференциального признака, функционально выделяемого иokkaзионально доминирующего в тексте.

Несмотря на пересечение синонимических и антонимических отношений между элементами лексико-семантического поля цветообозначений, все же можно выделить некоторые закономерности в парадигматике и синтагматике слов этого поля в поэтическом творчестве Цветаевой.

Рассмотримokkaзиональные системные свойства цветообозначений на примерах слов со значением черного, белого, красного, синего, зеленого, желтого, золотого и серебряного.

2. Парадигматика цветообозначений

а) Черное, белое и красное
в их системных отношениях

Оппозиция «черное — белое» представлена у Цветаевой максимальным по сравнению с другими оппозициями числом антитез. Именно эта универсальная для всех времен и культур оппозиция, предопределенная антонимическими свойствами данных цветовых слов в их переносных и символических значениях, получает у Цветаевой нетрадиционную интерпретацию. Н. А. Козина убедительно показала, что в очерке Цветаевой «Мой Пушкин» черное имеет позитивное содержание, а белое — негативное. Черный цвет соотносится со смыслами: полный, значительный по величине, самый лучший, тайный, полный страдания; белый — пустой, незначительный по величине, неинтересный, явный, счастливый (Козина 1981: 55). Исследование цветообозначения в поэзии Цветаевой доказывает, что те же значения и коннотации слов *черное* и *белое* характерны и для ее поэтических произведений, и, очевидно, для всего 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 ценимым ею понятием страсти, включающим в себя все признаки проявления, перечисленные Н. А. Козиной, а белое — с бесстрашием. Поскольку страсть есть понятие, выходящее за пределы морали, и в обыденном сознании оценивается отрицательно, противоречие между цветаевской и обыденной оценкой выражается в употреблении оксюморонных сочетаний: *И голубиной — не черни / Галчонка — белизной* (I: 529) 'не оскорбляй страсть обыденной оценкой'; *Того чернотой / Тебя обелю* (III:

672) 'Ипполитовым грехом бесстрастия — Федрину правоту'. Называя Пушкина черным, Цветаева трансформирует применительно к нему его же цитату: *Всех румяней и смуглее / До сих пор на свете всем* (II: 282), именно черноту, смуглость полагая вещественным символом избранности, духовности и красоты. Поэтому слово *смуглый* и во многих других произведениях Цветаевой выступает как обозначение избранничества.

В произведениях Цветаевой черный цвет связан обычно с миром ее лирического субъекта, а белый — с чуждым ей миром. В стихотворении «Я — страница твоему перу...» мир героини, казалось бы, наоборот, представлен словом *белая*:

Я — деревня, черная земля.
Ты мне — луч и дождевая влага.
Ты — Господь и Господин, а я —
Чернозем — и белая бумага!
(I: 411).

Однако содержанием этого стихотворения является полный отказ от себя, от своей личности, абсолютная готовность принять мир любимого человека: пустота как изначальная чистота и готовность к заполнению. В 1931 году Цветаева сама сформулировала признак, объединяющий образы чернозема и белой бумаги: «Сознавала ли я тогда, в восемнадцатом году, что, уподобляя себя самому смиренному (чернозем и белая бумага), я называла — самое великое: недра (чернозем) и все возможности белого листа? Что я, в полной бесхитростности любящей, уподобляла себя просто — всему?» (IV: 135 — «История одного посвящения»).

Большинство примеров нейтрализации системных языковых противопоставлений и превращения антонимов в синонимы у Цветаевой связано именно с употреблением слов *черный* и *белый*: поэт постоянно стремится показать общее

в противоположном, а также относительность философских и нравственных категорий. В трагедии «Ариадна» Цветаева последовательно и скрупулезно доказывает, что черное есть белое, соединяя элементы антитезы через метафорическую синонимизацию членов перечислительного ряда, основанную на выработанной языком цветовой символике. В интерпретации античного сюжета Цветаева использует средства русской фольклорной поэтики, в частности цветовой алогизм. По сюжету трагедии Тезей, победивший Минотавра, но огорченный утратой Ариадны, возвращается на корабле не под белым парусом — условным знаком победы, а под черным, что вызывает гибель его отца. События комментирует хор юношей:

В час осыпавшихся весен,
Ран, неведомых врачам.
Черный, черный лишь преносен
Цвет — горюющим очам.
В час раздавшихся расселин —
Ах! — и сдавшихся надежд! —
Черный, черный оку — зелен,
Черный, черный оку — свеж.
<...>
В час, как все уже утратил,
В час, как все похоронил,
Черный, черный оку — красен,
Черный, черный оку — мил.
<...>
В час, как розы не приметил,
В час, как сердцем поседел —
Черный, черный оку — светел,
Черный, черный оку — бел.

Посему под сим злорадным
Знаком — прибыли пловцы.

Пребелейшей Ариадны
Всё мы — черные вдовцы.

Всё мы — черные нубийцы
Скорби, — сгубленный дубняк!
Всё — Эгея соубийцы,
И на всех проклятья знак —

Черный...

(III: 631).

Явление цветового алогизма широко распространено в русском фольклоре. Оно основано на семантической диффузности прилагательных и ведет через метафору к цветовой символике. При этом «метафора живет лишь до тех пор, пока живет сознание контраста между контекстом и прямым значением слова» (Кацнельсон 1947: 307). У Цветаевой такой контраст предельно обнажен в парадоксальных сближениях прямого значения слова *черный* и переносно-символических значений слов *зелен*, *красен*, *бел*. В контексте «Ариадны» воссоздаются утраченные языком переносные значения прилагательных, при этом Цветаева подробно мотивирует каждое такое переносное употребление. В тексте имеется ряд прилагательных психологического восприятия: *преносен* — *свеж* — *мил*, параллельный ряду прилагательных со значением цвета, и оба эти ряда пересекаются в объединяющем их слове *светел*. За психологической трактовкой доказанного поэтическими средствами тезиса *черный* — *бел* у Цветаевой следует его философская интерпретация в варианте *белый черен* (*И на всех проклятья знак — черный*). В цветаевском мировоззрении аффект есть жизнь, успокоение — смерть. Поэтому символ предельной скорби — черное — в начале фрагмента есть символ жизни. Но поэт показывает, как скорбь находит в черном цвете утешение гармонией, успокоение, т. е. черное превращается в белое, и белое становится символом смерти (черное

и белое изоморфны в погребальных и свадебных обрядах разных народов). Если в языковом развитии, соответствующем развитию мыслительных процессов, прослеживается движение от синкретического совмещения признаков в одном слове, свойственного мифологическому мышлению, к градуальным оппозициям средневекового мышления и далее к бинарным, привативным оппозициям современного мышления и языка (Колесов 1984: 18—19), то Цветаева, идя «по следу слуха народного», прослеживает и демонстрирует этот процесс как бы в обратном порядке. Исходная оппозиция контекста — бинарная: условный знак победы — белый парус, знак поражения — черный. Затем она расчленяет элементы бинарной оппозиции на элементы градуальной: «черное — зеленое — красное — белое», затем совмещает все члены полученной градуальной оппозиции в синкретическом единстве «черное — белое». Характерно, что все это вполне оправдано содержанием текста, его обращенностью к античной мифологии.

В противопоставлении черного и белого у Цветаевой выделяется еще один аспект, касающийся изображения пространства. Когда пространство связано с белым цветом, оно бедно и плоско:

А р и а д н а
Далече
Плыть! Сквозь сны
Дней, вдоль пены кормовой
Проволакивая мой
Лик и след.
Белый беден
Свет!

(III: 603);

В сердце, где белая даль,
Гладь — равноденствие — ближний,

Смертолюбивую сталь
Переворачивать трижды

(II: 89).

В первом контексте происходит трансформация фразеологизма *белый свет* благодаря отнесению компонентов в разные стихотворные строки и их разделению словом *беден*. Следствием такого разделения является восстановление цветового значения у слова *белый*. По позиции в стихотворной строке слово *беден* относится больше к слову *белый*, чем к слову *свет*. Во втором контексте плоскостное значение белого пространства достаточно четко выражено словом *ладь*.

Пустоту белого Марина Цветаева показывает и в связи с вниманием к этимологии слова *пробел*. В приведенном ниже контексте этимологический анализ включается в содержание стихотворения и мотивирует сближение разных образов.

Есть **пробелы** в памяти, — **бельма**
На глазах: семь покрывал.
Я не помню тебя отдельно.
Вместо черт — **белый провал**.

Без примет. **Белым пробелом** —
Весь. (Душа, в ранах сплошных,
Рана — сплошь.) Частности мелом
Отмечать — дело портных.
<...>

Ты — как крут, полный и цельный.
Цельный вихрь, *полный* столбняк,
Я не помню тебя отдельно
От любви. Равенства знак

(II: 187).

Не помню в последней строфе означает ‘не хочу знать, не хочу принять таковым’: белое (*пробел*) соотносится здесь с понятием, в сознание не допускаемым, но таким, которое против воли приходится допустить; белым обозначена здесь пустота перед принятием страдания — осознания утраты.

Характерно, что слово *белая* является постоянным авторским эпитетом к слову *дорога*:

Я поднимаюсь **по белой дороге**,
Пыльной, звенящей, крутой.
Не устают мои легкие ноги
Выситься над высотой.

(I: 187);

Увозят милых корабли,
Уводит их **дорога белая**...
И стон стоит вдоль всей земли:
«Мой милый, что тебе я сделала?»

(I: 546);

Нагулявшись, наплясавшись на шальном пиру,
Покачались бы мы, братец, на ночном ветру...
И пылила бы **дороженька — бела, бела**, —
Кабы нас с тобой — да судьба свела!

(I: 324);

Вся наша **белая дорога**
У них, мальчоночков, в горсти.
Девчонке самой легконогой
Все ж дальше сердца не уйти!

(I: 549).

В некоторых случаях, как, например, в первой цитате, слово *белая* употреблено при описании дороги белого цвета — крымской дороги, мощенной белым камнем, однако

смысл такого сочетания, вероятно, шире номинативного цветообозначения, он может быть связан с обозначением переходного состояния. Семантика белого цвета, связанная с пустотой, предшествующей заполнению, была вполне осознана и названа самой Мариной Цветаевой. В очерке «Мать и музыка», говоря о своем детском восприятии названий нот, она пишет: «До — явно белое, пустое, до всего, ре — голубое, ми — желтое...» (V: 10).

При обозначении пространства черным переносное значение резко противоположно переносным значениям белого. Если белое — знак пустоты как незаполненной плоскости, равнины (а в переносном смысле знак неведения, бесстрастия) или готовности к заполнению, то черное — знак пустоты как опустошенности, утраты, следствие полного горя, т. е. белое — «до всего», а черное — «после всего»:

Вслушиваюсь — как в урне
 Глухо, как в лоне вдов.
 Вслушиваюсь — как в урну,
 Вглядываюсь — как в ров...

Громче смола из древа,
 Громче роса на куст...
 Вглядываюсь — как **в зева**
Львиного черный спуск
 (III: 599—600);

Черной ни днесь ни впредь
Не заткну дыры.
 Дай мне о горе спеть
 Наверху горы
 (II.: 181).

Для поэтики Цветаевой характерна метафорическая синонимия понятий «пространство» и «глаза, взгляд». При

этом оказывается, что чернота глаз прежде всего связывается со страданием.

Образ черных глаз как отражающих страдание постоянно связывается с образом черного пространства как опустошенности:

1. Расскажи, сгорающий небосклон,
Про глаза, что черны от боли,
 И про тихий земной поклон
 Посреди золотого поля
 (I: 308);

2. Бороды — цвета кофейной гущи,
 В воздухе — гул голубиных стай.
Черное око, полное грусти,
 Пусто, как полдень, кругло, как рай
 (I: 364);

3. Кто б меня да турманом
 Да в тартарары!
Где глаза лазурные?
Две черных дыры
 (II.: 19);

4. О первое солнце над первым лбом!
 И эти — на солнце прямо —
 Дымящие — черным двойным жерлом
 Большие глаза Адама
 (II: 20);

5. Огнепоклонник! Не поклонюсь!
В черных пустотах твоих красных
 Стройную мощь выкрутив в жгут —
 Мой это бьет — красный лоскут!
 (II: 51).

Во всех примерах связь черноты с пустотой выражена вполне отчетливо словами *пусто, в пустотах, две черных дыры, жерло*¹. В самом раннем из цитируемых стихов — «Бороды цвета кофейной гущи...» — образ черной пустоты мотивируется наиболее подробно, в оксюмороне *полное грусти, / Пусто*. Абстрагирование признака черных глаз, который, казалось бы, мог восприниматься как конкретный признак, характерный для восточных черноглазых людей, дается здесь через несовпадение грамматической формы числа существительных: конкретность обозначена множественным числом — *бороды цвета кофейной гущи*, а абстракция — единственным: *черное око*. Абстрагированию сочетания *черное око* способствует и употребление слова высокого стиля — традиционного поэтизма *око*. В третьем примере сочетание *две черных дыры* отчетливо противопоставлено цветообозначению глаз — *лазурные*, не менее, впрочем, абстрактному в свете его фольклорной семантики. Далее (пример 4) 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 заполненности и стремительного смертоносного движения. В пятом примере представлен резкий цветовой оксюморон *в черных пустотах твоих красных* даже без объяснения, что речь идет о глазах. Тем не менее парадоксальность словосочетания 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, способной к

¹ Метафора *пустые глаза, пустой взгляд* со значением *пустой* 'опустошенный, не способный чувствовать, мыслить' (МАС) является общеязыковой, однако в художественном тексте наблюдается оживление метафоры восстановлением прямого значения — 'ничем не заполненный (о каком-л. вместилище)' (МАС), мотивирующего значение переносное.

отражению огня-страсти, близок по значению к образу белой бумаги из стихотворения «Я — страница твоему перу...», т. е. черное синонимизируется с белым по признаку пустоты как готовности к заполнению (ср.: *Чернозем — и белая бумага*): черное как максимально полное в цветаевской системе цветообозначений сближается с белым как максимально пустым.

Все значения, связанные с образом черных глаз, представленные в цитированных примерах из разных стихов, сконцентрированы в одном стихотворении — «Глаза»:

Два зарева! — нет, зеркалá!
Нет, два недуга!
Два серафических жерла,
Два черных круга

Обугленных — из льда зеркал,
С плит тротуарных,
Через тысячеверстья зал
Дымят — полярных.

Ужасные! Пламень и мрак!
Две черных ямы.
Бессонные мальчишки — так —
В больницах: — Мама!

Страх и укор, ах и аминь...
Взмах величавый...
Над каменностью простынь —
Две черных славы.

Так знайте же, что реки — вспять,
Что камни — помнят!
Что уж опять они, опять
В лучах огромных

Встают — два солнца, два жерла, —
Нет, два алмаза! —
Подземной бездны зеркала:
Два смертных глаза

(II: 33).

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

На фоне всех текстов, в которых черные глаза представлены как образ бездны и смерти, становятся хорошо понятны строки:

Я вижу тебя черноокой, — разлука!
Высокой, — разлука! — Одинокой, — разлука!
С улыбкой, сверкнувшей, как ножик, — разлука!
Совсем на меня не похожей — разлука!

(I: 557).

Употребление слова *черный* и его производных в контекстах, связанных с утратой и страданием, хоть и создает в ряде случаев неожиданные словосочетания (*Я вижу тебя черноокой, — разлука; в черных пустотах твоих 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. Окаasionальным в цветаевской поэтике является соединение этой символики с образом черных глаз.

Оппозиция «черное — красное» тоже связана у Цветаевой с традиционной символикой жизни и смерти:

Слышу страстные голоса —
И один, что молчит упорно.

**Вижу красные паруса —
И один — между ними — черный**
(I: 307).

Однако символика красного сама может быть амбивалентно связана и с жизнью, и со смертью через образы крови и разрушительного огня: наиболее интенсивное проявление жизни приводит к ее уничтожению. Проанализируем последнюю строфу из стихотворения «Пригвождена к позорному столбу...»:

Сей столб встает мне, и не рокот толп —
То голуби воркуют утром рано...
И, все уже отдав, **сей черный столб**
Я не отдам — за красный нимб Руана
(I: 532).

Красный нимб Руана здесь — костер, на котором была сожжена Жанна д'Арк. Тот же образ костра, соединенный с образом крови, представлен в стихотворении «Руан»:

Не ждите, принц скупой и невеселый,
Бескровный принц, не распрямивший плеч, —
Чтоб Иоанна разлюбила — голос,
Чтоб Иоанна разлюбила — меч.

<...>

А за плечом — товарищ мой крылатый
Опять шепнет: — Терпение, сестра! —
Когда сверкнут серебряные латы
Сосновой кровью моего костра

(I: 379).

В стихотворении «Пригвождена к позорному столбу...» позорный столб («черное»), т. е. орудие гражданской казни, и инквизиторский костер («красное») выступают

как обрядовые эквиваленты, так же как и в мировой истории. Но у каждого из этих синонимов в цветаевском тексте имеется своя семантическая отнесенность к понятию высшей ценности — страсти. В обоих случаях имеется в виду казнь за страсть: героиня Цветаевой казнена за недозволенную земным законом любовь, Жанна д'Арк — за страсть к Франции, к воинскому долгу. В обоих случаях казнимые, по утверждению Цветаевой, святы, так как освящены самой страстью: *Я утверждаю, что во мне покой / Причастницы перед причастьем и красный нимб Руана.* Но в стихотворении «Пригвождена к позорному столбу...» Цветаева из двух страстей-ценностей провозглашает более святой страсть грешной любви, противопоставляя ее девственности Жанны д'Арк. И поэтому черное и красное, сначала синонимически сближенные, разводятся затем до полярно противоположных символов. Противопоставление тех же понятий греховности и невинности в цветаевской интерпретации — относительности их нравственной оценки — хорошо представлено в стихах об Артемиде, в поэме-сказке «Царь-Деввица», в трагедии «Федра» и других произведениях.

Оппозиция «белое — красное» не имеет такого ярко выраженного характера, как описанные выше. Белый и красный цвет в разнообразных его оттенках часто обозначаются у Марины Цветаевой не как члены противопоставления, а в дополнении друг к другу, создавая цветовые образы, эмоционально окрашенные положительно. Это связано прежде всего с традиционной народной эстетикой, проявляющейся и в прикладном народном искусстве, например одежде, и в фольклоре, и в языковом развитии, например при образовании переносных значений у слов *белый* и *красный* (Колесов 1983):

Плывет Царь-мой-Лебедь
В перстнях, в ожерельях.

Кафтан — нет белее,
Кушак — нет алее...

(П.: 56);

«Али ручки не белы?»
— В море пена белей! —
«Али губки не алы?»
— В море зори алей!

(П.: 13).

Вместе с тем традиционная народно-поэтическая синонимия белого и красного является в поэзии Цветаевой отправной точкой для построения совершенно определенных парадигматических отношений в цветообозначении, имеющих свою семантику в соответствии с мировоззрением поэта. Наиболее полно цветаевская семантика белого и красного отражена в стихотворном цикле «Георгий», в поэме «На красном коне», в поэме-сказке «Молодец».

Центральные цветовые образы цикла «Георгий» — красный плащ Георгия Победоносца и его белый конь — цветовые доминанты известной иконы «Чудо Георгия о змие». Семантическое наполнение слова *красный* и слов, обозначающих оттенки красного, на протяжении семи стихотворений цикла постоянно меняется. В начале первого стихотворения дано четкое обозначение красного как цвета героя и белого как цвета коня. При этом красное и белое одновременно противопоставляются и взаимно дополняют друг друга: *И плащ его — был — красен, / И конь его — был — бел*¹. Далее красный цвет детализируется в

¹ В данном случае текст цитируется по сборнику Цветаевой «Ремесло» (Р.), поскольку во всех изданиях под редакцией А. А. Саакянц и Л. А. Мнухина вместо *красен* ошибочно напечатано *ясен*. Опечатка подтверждается примечанием, в котором сборник «Ремесло» указан как источник текста (С.: 505). Важно, что Марина Цветаева сама держала корректуру сборника «Ремесло», где читается: *И плащ его — был — красен* (Р.: 39).

образах крови и огня и — как символ героического — подвергается нравственной переоценке. Красным обозначена пасть змея:

На дохлого гада
Белейший конь
Взирает вполоборота.
В пол-ока широкого
Вслед копыю
В пасть красную — дико раздув ноздрю —
Раскосостью огнеокой

(II: 35).

Важно, что композиционной основой всего цикла является психологическая антитеза: Георгий Победоносец — образ героя, смущенного кровопролитием, а конь воплощает в себе гордость победителя:

Смущается всадник,
Гордится конь

(II: 35);

Взлетевшею гривой
Затменное солнце.
Стыдливости детской
С гордынею конской
Союз

(II: 37).

Обозначение красного в цитированных строках относится и к коню, в глазах которого отразился цвет раскрытой пасти змея (или у разгоряченного битвой коня глаза налились кровью): *раскосостью огнеокой*. Так начинается постепенное заполнение белого (исходный цвет коня) красным.

Красным предстает и копьё, окрашенное кровью змея, причем красный цвет в этом случае гиперболизируется пурпурным, а отблеск копыя гиперболизированно представлен синкретической метафорой плаща и красной тучи:

Закатным лучом — копьёцо твое
Из длинных перстов брызжет.
Иль луч пурпуровый
Косит копьём?
Иль красная туча
Взмелась плащом?
За красною тучею —
Белый дом.
Там впустят
Вдвоем
С конем

(II: 36).

За красною тучею — / Белый дом — вероятно, 'рай, покой' — награда за победу над злом, та награда, которую победитель предпочитает традиционной сказочной награде — царевне:

А девы — не надо.
По вольному хладу,
По синему следу
Один я поеду

(II: 41).

Во втором стихотворении цикла, как и в первом, оппозиция красного и белого четко выражена в его начале и в конце:

О тяжесть удачи!
Обида Победы!

Георгий, ты плачешь,
Ты красною девой
Бледнеешь над делом
Своих двух
Внезапно-чужих
Рук.

<...>

Зардевшийся под оплеухою славы —
Бледнеет. — Домой, трубачи! — Спит.
До судной трубы —
Сыт

(II: 38).

В четвертом стихотворении смирение Георгия, его страдание под нравственным бременем славы, отказ от награды представлены высокомерием:

Как передать твое высокомерье,
— Георгий! — Ставленник небесных сил!

(II: 40).

В последнем стихотворении цикла тема «ставленника небесных сил» получает развитие и разрешение в приятии лирическим «я» Цветаевой робости и кротости героя, потому что они связаны с его страданием:

Так смертная мука
Глядит из тряпья

(II: 42);

Приятие это окрашено в светлые тона:

О лотос мой!
Лебедь мой!
Лебедь! Олень мой!

Ты — все мои бденья
И все сновиденья!

<...>

Лазурное око мое —
В вышину!

(II: 42).

Таким образом, герой и конь как бы меняются своими символическими цветами: конь из белого становится красным, а герой из красного — белым. Так в слове *красный* совмещаются значения красного и белого (светлого) через тему страдания как критерия святости.

Е. Фарыно показывает, что и в поэме «На красном коне», и в цикле «Георгий» «непосредственная борьба (и тем самым непосредственное столкновение с брэнностью или со смертным началом мира сего) препоручается Цветаевой двойнику “всадника” — коню <...> “Победа” коня <...> — победа земного порядка; победа же Георгия — победа над “победой” и принадлежит небесному порядку. “Конь” и “всадник”, или Георгий, являют собой два нетождественных уровня духовного. “Всадник” заперделен и никак не соприкасается с миром брэнного, “конь” же — ‘посредник’ и играет роль ‘защиты’ “всадника” от такого соприкосновения <...> чреватого уязвлением духовного начала» (Фарыно 1985, 323—324).

При такой трактовке образов коня и всадника оказывается, что красное относится к миру земному, белое же — земное воплощение духовного начала.

В поэме «На красном коне» красный конь предстает как атрибут героя и символ огня, пожара, т. е. страсти героини:

К устам не клонился,
На сон не крестил.
О сломанной кукле
Со мной не грустил.

Всех птиц моих — на свободу
Пускал — и потом — не жалея шпор
На красном коне — промеж синих гор
Гремящего ледохода!

Пожарные! — Широкий крик!
Как зарево широкий — крик!
Пожарные! — Душа горит!
Не наш ли дом горит?!

Сполошный колокол гремит.
Качай-раскачивай язык,
Сполошный колокол! — Велик
Пожар! — Душа горит!

Пляша от страшной красоты,
На красных факелов жгуты
Рукоплещу — кричу — свищу —
Рычу — искры мечу.

<...>

— Пожарные! — Крепчай, Петух!
Грянь в раззолоченные лбы!
Чтобы пожар не тух, не тух!
Чтоб рухнули столбы!

(П.: 98—99).

По сюжету поэмы символический красный конь во сне героини превращается в снежный вихрь¹:

— То — вот он! рукой достанешь!
Как дразнит: Тронь!
Безумные руки тянешь,
И снегом — конь

(П.: 102).

¹ А. Эфрон писала о том, что образ всадника из поэмы «На красном коне» навеян А. Блоком (Эфрон 1973: 177).

Если красный конь героя преобразуется в белый вихрь, то метафоризированный сон героини предстает динамическим образом красного коня:

И внемлют ветра — и стоном
В ответ на стон.
Торопится красным гоном
Мой конный сон

(П.: 102).

Далее в сцене погони четко противопоставлены белый конь героини и красный конь героя:

На белом коне впереди полков —
Вперед под серебряный гром подков!
Посмотрим, посмотрим в бою каков
Гордец на коне на красном!

(П.: 104).

В сцене боя доспехи героини окрашиваются красным цветом зари и крови (*На снегу лат // Не знаю: заря? кровь?* — П.: 105), затем следует принятие героини героем и отказ героини от подчинения:

И шепот: Такой я тебя желал!
И рокот: Такой я тебя избрал,
Дитя моей страсти — сестра — брат —
Невеста во льду — лат!

Моя и ничья — до конца лет.
Я, руки воздев: Свет!
— Пребудешь? Не будешь ничья, — нет?
Я, рану зажав: Нет

(П.: 105).

В конце поэмы резко противопоставлены чернота и лазурь, а красное оказывается средством перемещения из черноты (смерти) в лазурь (бессмертие):

Сей страшен союз. — В черноте рва
Лежу — а Восход светел.
О кто невесомых моих два
Крыла за плечом —
Взвесил.

<...>

Доколе меня
Не умчит в лазурь
На красном коне —
Мой Гений!

(П.: 105).

б) Синее и лазурное в системе цветообозначений

Последний пример из поэмы «На красном коне» вполне ясно показывает отношение черного, лазурного и красного: черное связано с понятием черного пространства, мифологически соотнесенного с «нижним» миром, со смертью как уничтожением, с преисподней, а пространство синее соотнесено с «верхним» миром, с небом, с вознесением. Цветообозначения синего и лазурного выступают в этом случае как синонимы; слова *лазурный*, *лазурь*, как традиционные поэтизмы, представляют собой более высокую ступень абстракции (подробнее об этом — в разделе о цветовой гиперболе). Характерно, что мифологическая антитеза «черный — синий (лазурный, лазоревый)», отражающая оппозицию преисподней и неба, является у Цветаевой точкой отсчета, с которой начинается преобразование традиционных отношений при создании собственного поэтического мира. Элементы антитезы вступают в синонимические отношения:

Пустоты отроческих глаз! Провалы
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 звону!
Книгохранилища пустот!

(П: 50—51).

При обозначении глаз как пространства лазоревый цвет, с одной стороны (в противопоставлении черному), связан с пустотой не как опустошенностью после страсти, а, подобно белому цвету, с пустотой бесстрастия. С другой стороны (в сближении с синим), он 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 цитированном стихотворении из цикла «Отрок» слово *черный* является собственно цветообозначением, а словосочетание *провалы в лазурь* — иносказанием, то в поэме-сказке «Царь-Девушка» соотношение обратное: *лазурные* — цветообозначение, а *две черных дыры* — иносказание. При этом духовная сущность Царевича-гусяра представлена в контексте смертельной телесной немощью, определяемой как вообще его образом в поэме, так и содержанием эпизода — кручиной Царевича перед первой встречей с Царь-Девушкой:

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

<...>

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

<...>

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

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

(П.: 18—19).

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

Тема красного (символ страсти) и синего, лазоревое, лазурного, связанного с недостижимой далью, бессмертием (символ святости), определяет в творчестве Цветаевой оппозицию «красный (и его оттенки) — синий (лазоревый, лазурный)»:

1. Доколе меня
Не умчит **в лазурь**
На красном коне —
Мой Гений

(П.: 105);

2. Сапожок чрез борток,
Ногой легкою — скок

Домой, в **красный чертог.**

На **простор синих волн** —
Толк — Царевичев челн!

(П.: 37);

3. В царстве моем — ни свинки, ни кори,
Ни высших материй, ни средних историй,
Ни расовой розни, ни Гусовой казни,
Ни детских болезней, ни детских боязней:

Синь. Лето красно.
И — время — на всё

(П.: 274).

Примеры эти разнородны, взяты из произведений, резко различающихся по своей стилистике: 1-й — из поэмы «На красном коне», в которой авторский голос не связан ни с какой стилизацией; 2-й — из поэмы-сказки «Царь-Девуца», ориентированной на фольклорную стилистику; 3-й — из сатирической сказки-пьесы «Крысолов», иронически пересказывающей и переосмысливающей немецкую легенду. В соответствии со стилистическими особенностями цитируемых произведений семантика цветовых слов, сохраняя главные особенности цветаевской парадигматики в цветообозначении, имеет и специфические черты. Так, в поэме «Царь-Девуца» слово *синий* имеет характер постоянного эпитета, свойственного фольклору, но первичное цветовое значение этого эпитета актуализировано в контрасте с образами красного. Слово *красный* в таких сочетаниях, как *красный чертог*, *лето красно*, совмещает в себе и первичное архаическое значение красоты, привлекательности, и современное цветовое значение. При этом архаическое значение положительной эмоции вполне согласуется с символическим, актуализированным Цветаевой, значением страсти:

красный чертог — дом, среда обитания Царь-Девы, ее стихия; *лето красно* — цель гибельного стремления, мечта уводимых музыкантом детей.

в) Зеленое в системе цветообозначений

Противопоставление зеленого цвета другим цветам в поэтическом языке Цветаевой встречается гораздо реже, чем рассмотренные оппозиции черного, красного, белого и синего. По существу, можно выделить только два противопоставления, включающих обозначение зеленого на основе собственно цветового признака: «зеленое — черное» ('живое' — 'мертвое') и «зеленое — белое» ('радостное' — 'равнодушное').

В поэме «Переулочки» черное как символ смерти противопоставлено зеленому как символу жизни, при этом смерть представлена как необходимое условие воскрешения:

Льни,
Льни,
Черны
Котлы смоляны!

**Не лги: смоляны,
То льны зелены.**

<...>

Ай, льны льняны,
Царицны льны!
Ручьи с земли
Помин привезли:

Ресницами шли,
Глазницами шли,
Землицею шли, —
Солоны!

Солоницами — глазницы
У ржаной земли.
Что ж вы, гости имениты,
Мало по—были?

<...>

Мало ль, много ли —
Дроги поданы!
Проходи со мной
Муку огненну

(П.: 112).

Анализируя поэму «Переулочки», Е. Фарыно показывает семиотическую эквивалентность образов *котлы смоляны* и *льны зелены*, интерпретируя «царицу» как владычицу подземного мира (Фарыно 1985: 299—300).

В поэме «Автобус» зеленое противопоставлено белому как молодое и радостное — немолодому и равнодушному.

(Как топорщился и как покоился
В юной зелени — твой белый холст!)
Спутник в белом был — и тонок в поясе,
Тонок в поясе, а сердцем — толст!

(III: 755).

Зеленый цвет глаз обычно создает в поэзии Цветаевой образ сильного и жизнелюбивого человека:

Застынет все, что пело и боролось,
Сияло и рвалось:
И зелень глаз моих, и нежный голос,
И золото волос

(I: 191);

Из Индии пришлите камни.
Когда увидимся? — Во сне.

— Как ветрено! — Привет жене,
И той — зеленоглазой — даме
(I: 366);

Позеленевшим, прозревшим глазом
Вижу, что счастье, а не напасть,
И не безумье, а высший разум:
С трона сшед — на четвереньки пасть...
(III: 754).

Для цветообозначения зеленого в произведениях Цветаевой характерно помещение их в парадигму нецветовую на основе общезыковых переносно-символических значений слова — при полном сохранении номинативного цветового значения совмещением прямого и переносного смысла Цветаева выводит переносное употребление из автоматизма, возвращая метафоре свежесть:

Вечней водомелен,
Вечней мукомолен,
Как лавр **вечно-зелен**,
Как Понт вечно-волен —
Так вечна в нашем сердце глиняном
Артемида высококыйная
(III: 636);

На князьке воронье голуби
В ползобочка воркуют до-любви:

Про белые плечи,
Которых не смети,
Про сладкие смеси —
Потом не жалети...

Про неги, про лести,
Зеленые листья,
Про яства — не ести,
Орешки — не грызти
(II: 107);

А на што нам лен,
Зелена башка?
Твой земной поклон —
В широки шелка
(II: 110).

В приведенных контекстах помимо номинативного реализуются следующие переносные значения, психологические и оценочные: в первом — значение свежести, во втором — принадлежности к живой природе, в третьем — недосыгаемости (ср. *зелен виноград*), в четвертом — умственной или нравственной незрелости (ср. *молодо-зелено*).

Не случайно поэтому в «Ариадне» переносные употребления прилагательных начинаются с утверждения «зелен <...> свеж»: слово *зеленый*, наиболее активно развившее мотивированную полисемию в русском языке, становится сигналом к метафорическому восприятию остальных цветковых прилагательных.

Вместе с тем существенно, что зеленое в произведениях Цветаевой является и признаком демонической сущности. Об этом пишет Т. Суни. Он, обращая внимание на зеленую одежду Крысолова (*В город медленно входил Человек в зеленом — с дудочкой*), цитирует фрагмент из эссе Цветаевой «Мать и музыка»: «“Кто такой зеленый? — спросила мать, — ну, кто всегда ходит в зеленом, в охотничьем?” <...> “Мама! — в отчаянии прохрипела я, видя, что она уже закрывает книгу с самым непреклонным из своих лиц. — Я — знаю!” — “Ну?” — уже без всякой страсти спросила мать, однако закладывая

правой рукой захлопывание книги. “Зеленый, это — *der Teufel!*”» (Суни 1990: 144).

г) Желтое в системе цветообозначений

Если черное, белое, красное, синее и зеленое связываются у Цветаевой с образами и понятиями земного мира или небесного, т. е. «человеческого» или «божественного», то всем этим цветообозначениям резко противостоит символика желтого как знак мира потустороннего, мифологического мира нечистой силы. Желтого (янтарного) цвета кровь у змея, побежденного Георгием. В русских былинах кровь чудища, побежденного Егорием Храбрым, отождествляемым в народном сознании с Георгием Победоносцем, называется *бусурманской, окаянной, проклятой* (Буслаев 1887: 32, 54). *Янтарная кровь* в цикле «Георгий» тоже скорее эмоционально-оценочная, чем собственно цветовая номинация крови, так как в сцене боя большое значение имеет красный цвет прежде всего как отражение крови того же змея.

Желтые глаза — признак оборотня в поэме-сказке «Царь-Девница»:

Охорашивается, чистит клюв.

Глаза желтые — янтарь шаровой!

Красе на ухо шепочет, прильнув:

«За булавочкой к тебе я второй!»

<...>

Покорность с бабой родилась!

Льни, тонкоствольная лоза!

Чтоб не увидеть желтых глаз —

Закройтесь, черные глаза!

(П.: 49—50).

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!

(I: 557).

Образ разлуки в этом стихотворении определен, во-первых, мифологизированным образом цыганки — чужой (из другого мира), крадущей и обманывающей, знающей то, что неведомо обычным людям, связанной с миром потусторонним (ср. *ведьма* ‘ведающая’); во-вторых, мифологическим представлением о том, что вихрь — это воплощение нечистой силы; в-третьих, мифологической отнесенностью лихорадки и, наконец, фразеологическим сочетанием *желтая лихорадка*. В других произведениях, где образ цыганки дан как символ свободолюбия, цыганка названа *черноглазой* и *синеокой*. Последняя строка цитированного стихотворения (*Ты нынче зовешься Мариной, — разлука!*) связывает образ этой мифологизированной цыганки с образом лирического субъекта Цветаевой, что соотносится со стихотворением о «желтоглазом предке» (см. с. 206—208).

Воображаемый предок в стихотворении мифологизирован: в традиционной народной культуре, восходящей к язычеству, мир предков — это мир потусторонний, «желтоглазый предок» в стихотворении наделен атрибутами перевернутого поведения; мифологические представления связывают музыканта с нечистой силой. Цветаева подчеркивает, что этот предок, скрипач, не играющий на скрипке, — 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 разные личины и примеряет разные костюмы» (Орлов 1965: 29) в поисках наиболее сильной и эмоциональной 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 бывает с номинацией отрицательных мифологических персонажей:

Укатила в половодье
На три ночи.
Желтоглазое отродье!
Ум сорочий!
(I: 300).

Характерно, что семантика желтого цвета как знака социальной внеположенности служит базой для образования фразеологизмов *желтый дом*, *желтый билет* и многих других — через знаковую желтую окраску соответствующих реалий.

д) Золотое и серебряное в их системных отношениях

Цветообозначения *золотой* и *серебряный* в контексте творчества Цветаевой представляют собой замкнутую бинарную оппозицию, в которой обозначение серебряного маркировано по признаку движения, динамики. Общим семантическим компонентом золотого и серебряного является их блеск, но блеск золота представлен в художественной системе Цветаевой как статичный признак, а блеск серебра — как признак динамичный. Образы, связанные с серебром, — ручки, скольжение:

**Березовое серебро,
Ручьи живые!**
(II: 144);

В смертных изверьях,
Зачароваться не тщусь.
В старческий вереск,
В среброскользящую сушь
(II: 141).

Статичный характер золотого цвета обнаруживается в следующих контекстах:

Персефона, зерном загубленная!
Губ упорствующий багрец,
И ресницы твои — зазубринами,
И звезды золотой зубец...¹
(II: 183);

Расскажи, сгорающий небосклон,
Про глаза, что черны от боли,
И про тихий земной поклон
Посреди **золотого поля**
(I: 308);

На при—вязи
Ревя, заклят:
Взор туп,
Лоб крут,
Рог злат
(II: 116).

¹ Имеется в виду позолоченный знак звезды Мальтийского ордена на здании бывшего Мальтийского храма, расположенном напротив кафе в Праге, где происходит действие «Поэмы Конца» (сообщение Галины Ванечковой).

Очевидно, именно статический признак цветообозначения *золотой* определяет употребление корня *-злат-* в сложных словах-композициях — традиционных («гомеровских») эпитетах при стилизации:

Что так же трогательно-юно,
Как ваша бешеная рать?..
Вас **златокудрая Фортуна**
Вела, как мать.

(I: 195);

Я спеси не сбавлю!
Я в смерти — нарядной
Пребуду — твоей **быстроте златоперой**
Последней опорой
В потерях простора!

(II: 27);

Тот муж светоносный в челнок белогрудый
Нисходит — склоняется — сдернул покров...
Да как подивится на вид гусяров!
Да как рассмеется так-вот откровенно, —
Как новое солнце взошло во вселенной!
Как **лев златогривый** стоит над щенком!

(П.: 90);

Злагоустой Анне — вся Русь
Искупительному глаголу, —
Ветер, голос мой донеси
И вот этот мой вздох тяжелый

(I: 308);

Не учись у старости,
Юность златорунная!

Старость — дело темное,
Темное, безумное.

(I: 416).

Сравнение сложных слов, содержащих обозначение серебряного и золотого, обнаруживает, что, во-первых, слова с частью *сребро-* преимущественно окказиональны и используют не традиционные сложения, а традиционную модель сложений, во-вторых, если элемент *злато-* соединяется только с существительными (*перо, грива, уста, руно*), то элемент *сребро-* может соединяться и с глаголами (причастиями): *В лепете сребротекущих ив* (II: 124); *В среброскользящую сушь* (II: 142).

Переносные значения слова *золотой* связаны у Цветаевой прежде всего с солнечным светом, что вполне традиционно в поэзии и восходит к средневековому символизму (Аверинцев 2004: 415):

Как луч тебя освещает!
Ты весь в золотой пыли...
— И пусть тебя не смущает
Мой голос из-под земли

(I: 177);

Ударило в виноградник —
Такое сквозь мглу седую —
Что каждый кусток, как всадник,
Копьем пригвожден к седлу.

Из туч с золотым обрезом —
Такое — на краснозем,
Что весь световым железом
Пронизан — пробит — пронзен.

(II: 333).

В ряде контекстов золотой цвет — это цвет волос. Вероятно, не следует отождествлять «золотые волосы» с каким-либо реальным цветом — русым, белокурым, рыжим в поэзии Цветаевой: в ее произведениях золотые волосы, как и рыжие, — это условный образ жизненной силы:

Наготово грубой
Дразня и слепя до слез —
Сплошным **золотым прелюбом**
Смеющимся пролилось
(П.: 198);

Золото моих волос
Тихо переходит в седость.
<...>
Горделивый **златоцвет**,
Роскошью своей не чванствуй
(Ш: 149).

В противоположность золотому серебряное связывается со старением, синонимизируясь с седым, что традиционно для языка художественной литературы при обозначении жизненного угасания. Но, несмотря на солнечную символику золотого цвета в мировой культуре и в произведениях Цветаевой, живым у нее представлен не золотой, а динамичный серебряный цвет. Это проявляется при обозначении волос: старение Цветаева понимает как процесс и форму страдания, т. е. как наиболее интенсивную жизнь, приближающую к пределу и запредельному бытию. С другой стороны, серебряный-седой цвет выражает в произведениях Цветаевой идею бесцветности как отрешения от жизни, и в этом смысле он противопоставлен всем оттенкам красного. Однако противопоставление дается через тождество. В стихотворении «Леты слепотекущий всхлип...» из цикла «Земные приметы» содержатся

два градационных ряда синонимов: один ряд — с общим значением красного цвета, другой — со значением серебряного-седого. Эти ряды пересекаются в общем для них члене — слове *сед*:

Леты слепотекущий всхлип.
Долг твой тебе отпущен: слит
С Летою, — еле-еле жив
В лепете **сребротекущих ив**

Ивовый **сребролетейский плеск**
Плачущий... В слепотекущий склеп
Памятей — перетомилась — спрячь
В ивовый **сребролетейский плач**.

На́ плечи — **сребро-седым** плащом
Старческим, **сребро-сухим** плющом
На плечи — перетомилась — ляг,
Ладанный, слеполетейский **мрак**

Маковый...
— **ибо красный цвет**
Старится, ибо пурпур — сед
В памяти, ибо, выпив всю —
Сухостями теку.

Тусклостями: ущербленных жил
Скупостями, молодых сивилл
Слепостями, головных истом
Седостями: свинцом
(Ш: 124).

В этом тексте Цветаева говорит о седых волосах как признаке пограничного состояния человека, приближающего его к вечности.

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 оксюморона в художественном тексте называет тот же цвет уже не в противопоставлении мраку, а в отождествлении с ним через коннотацию *мак* — *сон* — *завение* — *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 количественных изменений в качественные как основу развития и как катарсис.

Словом *сед* синонимический ряд со значением красного цвета соединен с рядом, имеющим общее значение серебряного цвета, представленного образной динамикой водного потока: *слепотекущий* — *сребротекущий* — *сребро-седым* — *сребро-сухим*. Если динамика одного ряда связана с превращением цвета в бесцветность, то динамика другого — с превращением образа влаги в образ сухости, в результате чего слово *сед* вбирает в себя оба признака — обесцвеченности и обезвоженности. Синкретизм слова *сед* сформулирован в

оксюморонном сочетании *сухостями теку* и развит конкретизацией этих «сухостей», имеющих, в свою очередь, обобщающий член: последнее слово стихотворения — *свинцом*. В этом слове сконцентрирован образ превращения живого в неживое и в цветовом плане (интенсивный и статичный серый цвет), и в осязательном (максимум отвердения). Кроме того, в стихотворении имеется градационный ряд звукообозначений: *всхлип* — *в лепете* — *плач*, и слово *свинцом* в результате развития этого ряда наполняется смыслом 'выстрел, прекращающий жизнь'. Взаимное обогащение членов градационных синонимических рядов различительными признаками каждого из этих членов становится стилиобразующим фактором того понятия, которое не может быть выражено одним словом.

Точкой разлома, переключения с одной образной сферы на другую (со звуковой на зрительную), является словосочетание *мрак / маковый*, разделенное паузой переноса. Именно после него появляется союз причины *ибо*: Цветаева, только что отдавшаяся стихии звука и цвета, увлекшая туда читателя, принимается разъяснять логику соблазна. А это оказывается логикой синестезии (в данном случае совмещения зрительных впечатлений со слуховыми) и логикой оксюморона, фонетической вариантности слова и синонимии: звуковые образы плеска ведут к созвучию слов *плеск* — *слепота*, слепота тематически порождает слово *мрак*, а оно — и фонетически, и этимологически ведет за собой слово *морок*.

Прилагательное *серебряный* и в других произведениях употребляется при обозначении страдания, включая и его высшее проявление — смертную муку:

На лице его из воску —
Как серебряная россыпь,
Как серебряные слезки, —
По лицу его из воску —

На все стороны — полоски —
Струйки светлые — текут

(П.: 35);

По лугу металась паства
С воплями: Конец земли!
Утром молодого пастора
У органа — мертвого нашли.

На лице его серебряном

Были слезы. Целый день
Притекали данью щедрой
Розы из окрестных деревень

(I: 315).

Это значение реализуется у Цветаевой через традиционное обозначение слез серебряными (общезыковое значение: 'блестящий, отражающий свет' — МАС). Однако максимализм цветаевской образности приводит к тому, что серебряным называется и лицо; в сочетании *На лице его серебряном* слово *серебряном* означает уже не столько 'со следами слез' или даже 'залитое слезами', сколько 'запечатлевшее страдание и поэтому излучающее сияние святости'.

Именно серебряный цвет более определенно, чем все остальные, связывается со звукообозначением в общенародном языке и в языке художественной литературы: МАС приводит звуковое значение слова *серебряный* — 'мелодично-звонкий, высокого тона (о голосе, смехе)' даже без пометы «перен.». Появление звукового значения у слова *серебряный* реализовало языковую тенденцию к синестезии — комплексной экспликации разнородных чувственных представлений. Возможно, здесь сказывается и рудимент древнего синкретизма в названии ощущений, поскольку звуковое значение слова *серебряный*, вероятно, изначально прямым образом связывалось со звуком изделий из серебра.

Связь серебряного звука с серебром-металлом может явиться основой поэтического образа:

Имя твое — птица в руке,
Имя твое — льдинка на языке.

<...>

Мячик, пойманный на лету,
Серебряный бубенец во рту

(I: 288);

На белом коне впереди полков
Вперед **под серебряный гром подков!**
Посмотрим, посмотрим в бою каков
Гордец на коне на красном!

(П.: 104).

Сохраняя древнюю связь между разными значениями слова *серебряный* в одних случаях, Цветаева в других случаях опережает языковое развитие переносного значения. Если в сочетании *серебряный бубенец* еще можно видеть относительное прилагательное, хотя речь идет, несомненно, о звучании этого бубенца, а в сочетании *серебряный гром подков* отражено переходное состояние из относительного прилагательного в качественное, то в следующем контексте качественное значение уже полностью оторвано от относительного и, более того, является предпосылкой и условием образования качественного наречия с той же основой:

Серебряный клич — звóнок.

Серебряно мне — **петь**.

Мой выкормыш! Лебеденок!

Хорошо ли тебе лететь?

(I: 255).

Оппозиция «золотой — серебряный» является темой и композиционной основой стихотворения, в котором Цветаева говорит о самой себе:

Между воскресеньем и субботой
Я повисла, птица вербная.
**На одно крыло — серебряная,
На другое — золотая.**

Меж Забавой и Заботой
Пополам расколота, —
Серебро мое — суббота!
Воскресенье — золото!

Коли грусть пошла по жилушкам,
Не по нраву — корочка, —
Знать, из правого я крылушка
Обронила перышко.

А коль кровь опять проснулася.
Подступила к щеченькам, —
Значит, к миру обернулася
Я бочком золотеньким.

Наслаждайтесь! — Скоро-скоро
Канет в страны дальние —
Ваша птица разноперая —
Вербная — сусальная

(I: 504).

Биографическая точность (Цветаева родилась 26 сентября 1892 года, в ночь с субботы на воскресенье) становится в этом стихотворении основой моделирования лирического «я» Цветаевой. «Серебро» здесь прямо связывается со страданием, «золото» — с радостью. В семантическом сближении

серебро мое — суббота, воскресенье — золото «серебро» и «суббота» представлены как понятия динамические (суббота — переход от будней к празднику), а «воскресенье» и «золото» — как понятия статические (воскресенье — кульминация праздника).

Для понимания этого стихотворения в системе творчества Цветаевой важно учесть и мифологический смысл дней недели в истории культуры. После принятия христианства на Руси суббота интерпретировалась как языческий, а следовательно, и греховный праздник в противоположность христианскому, установленному в честь воскресения Христа. Так, в образной системе Кирилла Туровского, выдающегося проповедника и писателя XII века, понятия язычества, Ветхого завета, субботы, греха, зимы и неверия соединены в одной развернутой метафоре и противопоставлены христианству, воскресенью, весне и вере вообще (Кирилл Туровский 1956: 46—47). Для Марины Цветаевой, противостоящей стереотипам, по-видимому, был важен и этот аспект в предпочтении субботы воскресенью, серебра золоту. Существенно и то, что в мировой культуре серебро символически связывалось с луной, золото — с солнцем (Аверинцев 2004: 415), а образ луны, представляющий лирическое «я» Марины Цветаевой, выполняет важную моделирующую функцию в ее творчестве (Фарыно 1981: 31—32).

Глубокие корни двойственной символики золота сказываются в этимологическом родстве слов *золото* и *зло* (Буслаев 1887: 86). Она нашла свое отражение в переносном словоупотреблении и во фразеологии: образ золота лежит в основе положительной оценки — *золотые руки, золотой характер* и в основе отрицательной — *золотая молодежь*, а также в фольклоре и мифологии: в сказках золото приносит несчастье, золото охраняется змеем (Буслаев 1887: 86). В поэзии Цветаевой, несомненно, присутствуют все коннотации, которые слова *золото* и *серебро* получили в истории развития культуры и языка, однако представляется существенным, что

у Цветаевой негативная семантика золота и золотого цвета связывается со статикой в противоположность динамике серебряного цвета (видимо, поэтому золотые купола церквей Цветаева обычно называет не золотыми, а червонными). Существенно и то, что изменчивость, динамика — одно из важнейших качеств лирического субъекта поэзии Цветаевой.

3. Синтагматика цветообозначений

Если в парадигматических отношениях лексики, отраженных в художественных текстах, выявляется система контекстуальных семантических противопоставлений и сближений слов с исходно различным в языке значением, то при исследовании синтагматических отношений можно проследить, какие слова образуют синонимический ряд, какие из этих слов, какие значения и компоненты значений каждого из них реализуются в условиях тождественной или сходной сочетаемости. Проанализируем наиболее представительный в поэтических произведениях Цветаевой (как, впрочем, и в русском языке вообще) синонимический ряд с общим значением красного цвета: *красный, пурпурный, пурпуровый, алый, рдяный, ржавый, розовый, кумачовый, кумашный, румяный, червонный, багровый, багряный, маковый, малиновый, кровавый, жаркий, вишенный, цвета зари*, а также некоторые цветообозначения, синонимизированные в конкретных художественных текстах с членами этого ряда, например *смуглый и золотой*¹.

Ряд с общим значением красного цвета в произведениях Цветаевой состоит из семи основных групп, различающихся конкретной семантикой и сочетаемостью его элементов: а) красный цвет одежды, материи, предметов и т. п.; б) цвет, связанный с горением: цвет огня, поверхностей, освещен-

¹ О возможности различного состава синонимических рядов в группе цветообозначений см.: Фрумкина 1984.

ных огнем, вещества, охваченного огнем или раскаленного, след ожога, а также цвет молнии; в) цвет крови или вещества, поверхностей, окрашенных кровью; г) цвет лица, губ, щек и т. п., сопутствующий здоровью, жизненной силе, зрелости, а также отражающий душевное волнение, возбуждение; д) цвет зари и поверхностей, освещенных восходящим или заходящим солнцем; е) цвет как геральдический знак царской власти; ж) цвет, символизирующий бунт, революцию.

Все эти значения объединены не только семантикой доминирующего в синонимическом ряду слова *красный* 'имеющий окраску одного из основных цветов спектра, идущего перед оранжевым' (МАС), но и общей семей 'максимальная интенсивность проявления цвета', т. е. смыслом, имеющим первостепенное значение в художественной системе Цветаевой.

Попытаемся выявить состав синонимических микрогрупп, члены которых объединены употреблением в одном определенном значении из семи перечисленных. Специфика выделения таких микрогрупп в художественном тексте заключается в том, что цветообозначения красного и его оттенков в языке и тем более в художественном тексте часто связаны с динамическими свойствами материи, физической субстанции, имеющей красный цвет. Так, солнечное излучение воспринимается как красное при восходе солнца, постепенно ведущем к рассеиванию цвета, переходу его в свет, т. е. к прозрачности (утрате цвета), а также и при закате, ведущем к уничтожению света и цвета, преобразованию его в мрак; огонь превращает предметы в черный прах или раскаляет добела. Волнение, страсть тоже способны обесцвечивать:

Смывает лучшие румяна —
Любовь. Попробуйте на вкус,
Как слезы — солоны. Боюсь,
Я завтра утром — мертвой встану.
(I: 366).

Текущая кровь (т. е. обнаруживающая себя движением) ведет к смерти, представленной символикой белого и черного, жизнь в ее динамике приводит к старению, превращая румяное лицо в обесцвеченное, рыжие и золотые волосы — в седые (белые, серебряные). Переход одного цвета в другой при активном динамическом его проявлении в природных процессах определяет гиперболизацию цветообозначений в их заместительном словоупотреблении, чему посвящен специальный раздел главы.

Кроме того, при отнесении конкретных словоупотреблений к какой-либо из перечисленных синонимических микрогрупп важно иметь в виду, что в одном таком словоупотреблении может быть представлен целый комплекс значений, приводящий к пересечению рядов, принадлежащих к этим микрогруппам, что определяется пересечением и взаимодействием образов в системе художественного произведения. Например, в стихотворении «Огнепоклонник! Красная масть...» из цикла «Отрок», в цикле «Георгий», в поэме «На красном коне» красное одновременно представлено и как цвет огня, и как цвет крови, и как отражение солнечных лучей, и как краска жизненной силы, и как краска смущения, и как цвет одежды:

Иль луч пурпуровый
Косит копьем?
Иль красная туча
Взмелась плащом?
За красною тучею —
Белый дом.
Там впустят
Вдвоем
С конем.

(II: 36).

При обозначении красного как символа бунта и революции наблюдается семантическая производность от красного как цвета страсти, что активно проявляется в общих для этих значений символах огня и пожара, а также крови. Поэтому при анализе синтагматических свойств членов синонимического ряда с общим значением красного цвета рассмотрим не все сферы употребления таких слов, а только, как нам представляется, семантически первичные, во всяком случае в системе поэтического языка Цветаевой.

Номинативное значение слова *красный* и его синонимов является в поэтических произведениях Цветаевой семантической основой большинства переносных и символических значений благодаря широко развитым в языке коннотациям, связанным с номинацией красного. Так, при обозначении красного цвета одежды, ткани, предметов домашнего обихода в стихах и поэмах Цветаевой отчетливо проявляется знаковый характер красного цвета и его оттенков:

1. Белый стан с шнуровочкой,
Да **красный кушак**.
— Что за круг меж бровочек,
Кумашный пятак?

(II: 51);

2. **Красный бант** в волосах!
Красный бант в волосах!
А мой друг дорогой —
Часовой на часах

(I: 442);

3. — О страшная тяжесть
Свершенных дел!
И **плащ его красен**,
И конь его бел

(II: 36);

4. Бьюсь об заклад, что бросишь ты проклятье
Моим друзьям во мглу могил:
— Всё восхваляли! **Розового платья**
Никто не подарил!
(I: 482);
5. Полыхни **малиновою юбкой**
(II: 65);
6. Молодость! Мой **доскуток кумашный!**
(II: 65);
7. Колотёры-молотёры,
Полотёры-полодёры.
Кумашный стан,
Бахромчатый штан
(II: 247);
8. Плывет Царь-мой-Лебедь
В перстнях, в ожерельях.
Кафтан — нет белее.
Кушак — нет алее...
(II: 56);
9. В небе-то — ясно,
Тёмно — на дне.
Красный один
Башмачок на корме
(I: 345);
10. Я не танцую, — без моей вины
Пошло волнами **розовое платье.**
Но вот обеими руками вдруг
Перехитрён, накрыт и пойман — ветер.
(I: 536);

11. По холмам — круглым и смуглым,
Под лучом — сильным и пыльным,
Сапожком — робким и кротким —
За плащом — рдяным и рваным
(II: 17);
12. Быть мальчиком твоим светлоголовым,
— О, через все века! —
За пыльным пурпуром твоим брести в суровом
Плаще ученика.
(II: 12);
13. Синие версты
И зарева горние!
Победоносного
Славьте — Георгия!
Огненный плащ его,
Посвист копыа его,
Кровокипящего
Славьте — коня его!
(II: 38);
14. Девчонка
Моя кровать была бы голубая,
Нет, — алая! А в головах — Амур,
И чтобы ямочки везде, — ну пухлый-пухлый!
(II: 493);
15. Словно лес какой **червонный** —
Все склоняются **знамена...**
Словно лик какой явленный —
Все склоняются колена
(II: 26).

В цитированных контекстах знаковый характер имеет фольклорное сближение красного и белого как выразителей положительных эмоций (1, 8), красный бант героини (2) — знак ее страсти, красный башмачок княжны, погубленной Разиным (9), — след и знак ее жизни, розовое платье героини — знак ее мечты в одном контексте (4) и знак юности в другом (10), малиновая юбка (5) и лоскуток кумашный (6) — знаки молодости на излете, алая кровать (14) — знак мечты о красивой и богатой жизни девчонки из пьесы о Казанове, пыльный пурпур (12) и рдяный плащ (11) в цикле стихов «Ученик» символизируют духовную власть ведущего над ведомым, учителя над учеником, любимого над любящей; *кумашный стан* полотеров, отождествленный с пожаром (7), — символ бунта, революции; слово *червонный* непосредственно относится к знамени (15).

4. Семантика этимологически родственных цветообозначений (*рдяный* — *румяный* — *ржавый* — *рыжий*)

В исходной цветовой номинации семантика слова определялась его корнем, однако лексикализация вариантов корня, появившихся в результате различных по времени фонетических изменений, могла привести к резкому расхождению в значении и сфере употребления этимологически родственных слов, как это произошло со словами, имеющими исконный корень *-ръд-*. Семантическая производность определялась в развитии языка актуализацией различных дифференциальных признаков (ДП) и приводила к их закреплению в каждом конкретном случае в качестве семантической доминанты, формирующей новое значение слов. Такая актуализация дифференциальных признаков основана на переносном словоупотреблении как стадии семантической производно-

сти (Колесов 1984: 11). В художественном тексте индивидуально-авторские коннотации слов, актуализированные сравнением, метафорой и другими тропами, способны выполнять роль ДП, становиться семантической доминантой. Поэтому семантическая производность в художественном тексте может отличаться от той, которая осуществлялась в истории языка — и по направлению изменений, и по их результатам, обнажая общий для окказиональных и узуальных преобразований механизм. Следовательно, развитие значений одного и того же корня в разных фонетических модификациях, представленное в идиостиле поэта, допустимо рассматривать как действующую модель семантических изменений, скрытых от нас языковой историей¹.

С этой точки зрения интересно сравнить процессы, происходящие с деэтимологизированными словами (*рдяный* — *румяный* — *ржавый* — *рыжий*).

В современном русском языке слова с исконным корнем *-ръд-* имеют следующие значения: *рдяный* — ‘красный, алый (о заре, осенних листьях)’; *румяный* — 1) ‘покрытый румянцем’ (румянец — розовый или алый цвет щек), 2) ‘алый, густо-розовый’ (о заре, зреющих плодах); 3) ‘с золотистым, коричневым оттенком’ (о цвете пенки на топленом молоке, поджаристой корочки хлеба); *ржавый* — 1) ‘являющийся ржавчиной, состоящий из ржавчины’ (ржавый налет, ржавая пыль; ржавчина — красно-бурый налет на поверхности железа, образующийся вследствие окисления его под действием воздуха и влаги), 2) ‘покрытый ржавчиной’ (о жестяных изделиях — крыше, дверных петлях); свойственный железу с ржавчиной (о скрипе, запахе), 3) ‘бурого цвета и с

¹ В. М. Марков, автор теории семантической производности, считает одной из задач этого нового направления в лексикологии «изучение стилистической специфики семантически производных образований в связи с особенностями различных типов речи и авторским словотворчеством, которое важно как отражение потенциальных возможностей, реализуемых при семантическом словообразовании отношений» (Марков 1981: 11).

характерным привкусом вследствие наличия примеси окислов железа' (о воде), 4) 'покрытый буро-желтыми пятнами вследствие окисления жира' (о селедке), 5) *разг.* 'красно-бурый, цвета ржавчины' (о шляпе, осенних листьях); *рыжий* — 1) 'красно-желтый' (о цвете волос, усов, шерсти); 2) 'выцветший, ставший красновато-бурым' (об одежде, материи и т. п.) (МАС).

По цветовой характеристике эти прилагательные делятся на две группы: слова *рдяный* и *румяный* обозначают чистые оттенки красного — алый и густо-розовый, а *рыжий* и *ржавый* — оттенки с примесью желтого, бурого. Можно предположить неслучайное совпадение этих семантических различий с фонетическими различиями корней: в словах, обозначающих красный цвет с примесью желтого или бурого, еще в праславянскую эпоху произошло изменение звука [д] в [ж] перед йотом. Видимо, фонетическое изменение сразу же и повело за собой семантический сдвиг, поскольку «различия между производящими и производными словами могут проявляться и в их фонетической структуре при наличии предпосылок для двух огласовок» (Марков 1981: 27).

Несмотря на допустимую взаимозаменяемость слов *рдяный* — *румяный* — *рыжий* — *ржавый* в их переносном употреблении, например при обозначении цвета осенних листьев, прямые значения этих слов прочно закрепили за собой определенные сочетаемостные функции. Так, слово *рдяный* характеризуется узкой сферой традиционно-поэтического употребления, его стилистическая ограниченность привела к тому, что оно вообще не включено в некоторые авторитетные словари, например в словарь С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой. Вероятно, ведущим дифференциальным признаком слова *рдяный* и является его эмоциональная стилистическая окраска, выработанная в высоком стиле. Слово *румяный* в прямом значении называет цвет лица, *рыжий* — цвет волос, *ржавый* — цвет коррозии железа.

Актуализация семантического ДП в художественном тексте становится возможной обычно при нарушении автоматизма в восприятии словесного знака, т. е. в данном случае при нарушении стандартной сочетаемости цветообозначений. Так, в сочетании *румяная заря* олицетворение осуществляется благодаря языковой закреплённости прилагательного за обозначением цвета человеческого лица, но становится возможным именно при нарушении этой закреплённости. Сдвиги в сочетаемости определения с определяемым, свойственные художественному тексту, ведут к семантическим сдвигам — сначала окказиональным, а затем, возможно, и кодифицируемым. Не случайно поэтому, что словарные определения иллюстрируются обычно цитатами из художественных текстов: окказиональное значение имеет тенденцию становиться общеязыковым, когда оно отражает системные языковые связи и закономерности развития.

В поэтических произведениях Марины Цветаевой цветообозначение *рдяный* и его производные представлены прилагательными — *на гвоздичку рдяную* (перен. об Ипполите) (III: 684), *Строен, рдян* (об Ипполите) (III: 683), *побегом рдяным* (о лотосе) (II: 212), *За плащом — рдяным и рваным* (из цикла «Ученик») (II: 17); существительными — *Этой крови узревши рдянь* (III: 593), *Рдянь — не редиска* (реплика торговки в «Крысолове») (II: 223), *Не остывая / В рвенье и в рденье* (об Артемиде) (III: 637) и глаголами — *Да рдеет меч!* (III: 593), *Афиняне, рдею! / Лоб — обручем сперт!* (III: 630), *Но / Здрав ли? Все так же ль рдея...* (III: 624), *И, зардевшись пуще краски своей* (II: 35), *Зардевшийся под оплеухую славы* (II: 38)¹.

Все употребления прилагательных, кроме сочетания со словом *плащ*, показывают коннотативное значение 'молодой, цветущий, зрелый', существительное *рдянь* выражает в одном случае то же значение (о редиске), в другом случае

¹ В скобках приведено тематическое обобщение примеров, данных в иллюстрациях словарных статей МАС.

обозначает интенсивный цвет крови, слово *рденье* представляет собой отглагольное существительное и по своей семантике сближается с глаголами, которые во всем разнообразии личных, причастных и деепричастных форм указывают прежде всего на возбужденное эмоциональное состояние, а затем соотносятся и со значениями 'интенсивный цвет крови', 'интенсивный цвет здоровья'. Очевидно, существование в общенародном языке глаголов *покраснеть, зардеться*, обозначающих проявление эмоционального возбуждения, определяет и словообразовательные потенции корня *-рд-* (он явно тяготеет к образованию глаголов), и общую сему всех цветообозначений с этим корнем: интенсивный цвет как признак, проявляющийся в динамике. Эта сема способствует потенциальному выделению цветообозначений с корнем *-рд-* из ряда слов, обозначающих статический признак.

Слова *румяный, румянистый, разрумянистый* используются Цветаевой в прямом значении, обозначая цвет лица в сочетаниях со словами *щеки, повара, бургомистр, плоти*, в качестве субстантивированного прилагательного (*Полюбил румяный — бледную* — I: 402), где признак румянца абстрагированно и абсолютизированно представлен как знак жизненной силы, здоровья и благополучия. Традиционные переносные значения слова *румяный* реализованы в народно-поэтическом фразеологизме *яблочко румяно*, в обозначении зари, освещенных заходящим солнцем облаков, моря. Однако и в традиционной метафоре возможен семантический сдвиг:

В кухню женского обману
Поспешай, Самсон с Далилой!
Здесь **из зорь творят румяна**,
Из снегов творят белила...

(П.: 43).

Слова с корнем *-рж-* (*ржавый* и производные) представлены в цветовом значении прилагательными в прямом значении (определениями к словам *ларь, копейка, колеса, сковородка, меч, часы, кронштейны, замо́к* и др.) и в переносных значениях: *Что явственно желтый, решительно ржавый / Один такой лист на вершине — забыт* (II: 344), *Август — грозди / Винограда и рябины / Ржавой — август!* (I: 334), *По пескам — жадным и ржавым* (II: 17), *Надежная, ржавая тишь* (I: 298), *Лесною гарью душит воздух ржавый* (I: 558), *Здесь страсти поджары и ржавы* (II: 189). *Что за след такой за ржавый?* (о крови) (II.: 51), *В небе, ржавее жести* (II.: 189), существительными: *Заревом в лоб — ржа* (II.: 111), *Только пни, покрыты ржой* (I: 367), *горловых ущелий / Ржавь, живая соль* (II: 246), *Тень — вожатаем, / Тело — за версту!* / *Поверх закисей, / Поверх ржавостей* (II: 90), *Ветви ли в воду клонятся, / К водорослям да к ржавчинам* (II: 134) и глаголами: *Ржавь губы, пороши / Ресницы снегом* (II: 211), *Виноградины тщетно в садах ржавели* (II: 52). Слово *жесть* как объект сравнения показывает, что в сочетании *в небе ржавее жести* соединены прямое значение *ржавый* 'подвергшийся коррозии' и переносное цветовое значение прилагательного. Прямое значение, связанное с порчей вещества, но проявляющееся только цветом (значение цвета как признака порчи абстрагируется, отделяясь от субстанции «железо»), можно видеть в сочетании *Только пни, покрыты ржой*. Но то же прямое значение 'подверженный коррозии, порче' может отделяться и от субстанции «железо», и от цветового признака, указывая на порчу того, что вообще не является предметом, например *страсти, тишь*.

Для положения слова *ржавый* в системе этимологически родственных цветообозначений, вероятно, особенно важна его способность к выделению признака порчи. Цветовое значение этого слова и его производных — только один из этапов и одно из направлений абстрагирования. Наиболее полно такое абстрагирование выражается не

прилагательным, а существительным — причем не общеупотребительным *ржавчина*, а словами *ржа*, *ржавь* и *ржавость*. Видимо, Цветаева предпочитает их потому, что за словом *ржавчина* в языке закреплено конкретное значение, связанное с коррозией железа, а у Цветаевой объекты обозначения другие — пни, горло, устоявшиеся обычаи. Окказионализмы актуализируют сам процесс превращения признака в субстанцию, т. е. процесс абстрагирования, повышением категориального (частеречного) статуса слова.

Употребление слова *ржавый* и его производных у Цветаевой почти во всех случаях связано со значением порчи: ржавый след крови образуется от укуса филина-оборотня, ржавый цвет зрелости (о винограде, рябине) связан со зрелостью кончающейся, приближающейся к переходу в иное качество. Показательно, что и в тех контекстах, которые не могут быть однозначно интерпретированы как связанные с порчей, эмоционально-оценочная характеристика предметов, явлений, понятий, названных ржавыми, — отрицательная, негативная: *По пескам — жадным и ржавым; Надежная ржавая тишь* (о кладбище).

Слово *рыжий* и его производные в цветаевских произведениях чаще всего традиционно употребляются при обозначении цвета волос, создавая образ сильного и жизнелюбивого человека, например:

В черной шали, с большим розаном

На груди, — как спадет вечер,

С рыжекудрым, розовым

Развеселым озорем

Разлюбезные — поведу — речи

(I: 261);

Имя ребенка — Лев,

Матери — Анна.

В имени его — гнев,
В материнском — тишь.

Волосом он рыж

— **Голова тюльпана!** —

Что ж, осанна

Маленькому царю.

<...>

Рыжий львеныш

С глазами зелеными,

Страшное наследье тебе нести!

(I: 305);

Рыжим татаринном рыщет вольность,

С прахом равняя алтарь и трон.

Над пепелищами — рев застольный

Беглых солдат и неверных жен

(I: 392);

Слушай приметы: бела как мел,

И не смеюсь, а губами движу.

А чтобы — как увидал — сгорел! —

Не позабудь, что приду я — рыжей.

Рыжей, как этот кленовый лист,

Рыжей, как тот, что в лесах повис.

(I: 517);

Филином-птицей — разлука! Степной кобылицей,

разлука!

Не потомком ли Разина широкоплечим, ражим,

рыжим

Я погромщиком тебя увидала, разлука?

(I: 557);

Цирк, раскаленный, как Сахара,
Сонм рыжекудрых королев.
Две гордости земного шара:
Дитя и лев

(Ш: 12).

В поэме «Переулочки» цветовое значение окказионально субстантивированной краткой формы *рыжи́* (кони), оставаясь в пределах номинативного употребления при цветообозначении шерсти, гривы, связано, подобно красному, с символикой страсти, огня (*рыжи́* — это огненные демонические кони — Фарыно 1985: 288) и, подобно желтому, с символикой лжи:

Красен тот конь,
Как на иконе.
Я же и конь,
Я ж и погоня.

Скачка-то
В гру—ди!
Жарок огонь!
Жги!

В обе возжи!
Гей, мои **рыжи!**
Лжей-то в груди
Семь, да семижды
Семь, да еще —
Семь.
Жги, ямщикок,
В темь!

(П.: 111).

Возможно, что в сближении семантики рыжего цвета с семантикой лжи имеет значение и мифологическое представление о связи лошади с ложью, выраженное в широко распространенной примете: «Если во сне увидишь лошадь — ложь будет». Переносное употребление слова *рыжий* в уподоблении его ржавчине находим в той же поэме (*Заревом в лоб — ржа, / Ры—жая воз—жа!* — П.: 111), где оно косвенно (через слово *возжа*) тоже связано с образом лошади. Однако семантического сдвига на основе усиления коннотативных значений слова *рыжий* здесь не происходит, хотя реликтовая способность к такому сдвигу в языке имеется. Она определяется как былой узкой сочетаемостью слова, до XVII века обозначавшего масть скота (Бахилина 1975: 104), так и былой внеположенностью рыжих людей в обществе, основанной на мифологическом представлении о связи их с нечистой силой. Подчеркивая, что, по мифологическим представлениям, «рыжеволосые интерпретируются как носители пагубного эротического соблазна и как одержимые злыми бесовскими силами», Е. Фарыно пишет, что «название Ведуньей своих коней “рыжими” <...> и “возжи” = ‘молнии’ “рыжей” <...> знаменует переход к самому опасному и губительному из ее соблазнов» (Фарыно 1985: 296).

Потенциальная способность слова *рыжий* к семантическому сдвигу, актуализирующему отрицательную экспрессию, может быть основана и на том, что это слово обозначает цвет смешанный, соединение красного с желтым, а символические значения этих цветов связаны соответственно с интенсивностью, страстью и с обманом, ложью. Кроме того, у слова *рыжий* есть потенциальная сема порчи, сближающая его со словом *ржавый*: «...очень часто им называют не определенный красно-желтый цвет, а такой, который отличается от нормального, природного, присущего этому предмету», во многих контекстах употребляется для указания на то, что

предмет потерял свой первоначальный цвет (Бахилина 1975: 108: 110).

Итак, в ряду *рдяный* — *ржавый* — *румяный* — *рыжий* за каждым из слов в поэтическом языке Цветаевой, как и в общенародном литературном языке, закреплены свои функции, но актуализированными оказываются другие дифференциальные признаки: *рдяный* характеризует цвет преимущественно в динамике с тенденцией к глагольному цветообозначению, слову *румяный* свойственно ироническое употребление с включением соответствующих аффиксов, указывающих на модальное значение, *ржавый* выдвигает ДП 'порченный' с тенденцией к субстантивации цветообозначения, *рыжий* трактуется преимущественно как 'жизнеутверждающий' с аллюзией на социальную внеположенность личности как знак противостояния стереотипам. У этого ряда нет доминанты, в которой пересекались бы функции и значения его членов: ряд уже давно перестал быть синонимическим в общенародном литературном языке, не является он синонимическим и в системе цветообозначений у Цветаевой. В том и в другом случае это четырехчленная оппозиция, элементы которой равноценны. В русском языке при развитии значений слов, составляющих этот ряд, одни элементы, актуализирующие признак красного цвета (*рдяный* и *румяный*), принадлежат или тяготеют к высокому стилю (*румяный* — при олицетворении), другие, актуализирующие признак желто-бурого цвета (*ржавый*, *рыжий*), — к сниженному стилю, приобретая и признак отрицательной эмоциональной направленности. У Цветаевой обнаруживается некоторый сдвиг в этой закономерности, связанный с трактовкой рыжего как жизнеутверждающего, что, в свою очередь, опирается на другую, не менее сильную (а при забвении мифологической основы и более сильную) языковую тенденцию к ласково-фамильярному употреблению слова *рыжий* (Бахилина 1975, 108—110). У Цветаевой же трактовка рыжего как опасного не препятс-

твует, а, напротив, способствует актуализации положительных коннотаций слова.

5. Гиперболическое цветообозначение

Поскольку поэтика Цветаевой — это во многом поэтика безмерности, безграничности, выхода за пределы, гипербола в ее творчестве — важнейшее средство передачи смысла (*Преувеличенность жизни / В смертный час <...> Преувеличенно, то-есть: / Во весь рост* — П.: 189). Гиперболичность цветообозначения может проявляться по-разному: формами превосходной степени прилагательных (*белейший*, *наичернейший*), сравнительными оборотами (*Бузина глаз моих зеленей!*), метафорой (*И, упразднив малахит и яхонт*), заместительным цветообозначением (*Так дети, в синеве простынь*), цветовой номинацией денотатов, цвета не имеющих (*Так в воздухе, который синь*).

Формы превосходной степени образуются у Цветаевой разнообразными способами, возможными в русском языке: присоединением суффикса *ейш-*, приставок *наи-* и *пре-* преимущественно от прилагательных *черный* и *белый*, изначально связанных с противопоставлением света и тьмы со всеми их коннотациями:

На дохлого гада
Белейший конь
Взирает вполоборота

(II: 35);

Посему под сим злорадным
Знаком — прибыли пловцы.
Пребелейшей Ариадны
Всё мы — черные вдовцы

(III: 631);

Ревностнейшей из критянок,
В сем чернейшем из капканов
Мужу, светлому лицом,
Афродита, будь лучом!
(Ш: 600);

Под ногою хлябь-трясина
Дурь ведет опасную.
Мерься, мерься, **взор пресиний**,
С тою саблей красною!
(П.: 84);

Что же мне делать, певцу и первенцу,
В мире, где **наичернейший** — сер!
Где вдохновенье хранят, как в термосе!
С этой безмерностью
В мире мер?!
(Ш: 186).

Цветобозначения черного и белого, представленные в поэзии Цветаевой формами превосходной степени, в большинстве случаев совмещают в себе значения собственно цветковые и символические, связанные с понятиями радости и горя, добра и зла. Сама форма превосходной степени способствует абстрагированию символических значений прилагательных, так как, во-первых, она несет в себе элемент эмоционально-оценочного значения (*белейший конь*), во-вторых, употребление форм с суффиксом *-ейш-* и с приставками *наи-* и *пре-* связано с книжной традицией. Сохранение номинативного цветового значения поддерживается противопоставлением черного — белому, светлому, серому.

Оценочная инверсия черного и белого, составляющая особенность поэтического мира Цветаевой, практически не касается употребления форм превосходной степени прила-

гательных: вероятно, эти формы препятствуют их переосмыслению вследствие своей абстрагирующей потенции. Тем не менее в строке «В мире, где наичернейший — сер» превосходная степень прилагательного связана с положительной семантикой черного как с точкой отсчета, критерием оценки. Однако оценка *наичернейший* трактуется автором как ложная, принадлежащая чуждому миру эмоциональной и духовной ограниченности, а оценка *сер* принадлежит миру Цветаевой. Крайнее проявление признака, выраженное формой превосходной степени, оказывается в данном контексте недостаточным для того, чтобы этот признак вообще репрезентировать, в чем и проявляется на языковом (грамматическом) уровне идея разлада поэта с обыденным миром.

Для Цветаевой чрезвычайно характерно употребление адекватных форм сравнительной степени цветковых прилагательных типа *белее снега*. Оно приближается к употреблению форм превосходной степени по способности обозначать высшую степень качества. В таких случаях признак объекта сравнения признается превосходящим признаком эталонного средства сравнения, т. е. гиперболизируется:

Синей василечков,
Синей конопля
На заспанных щечках
Глаза расцвели
(П.: 61);

Веселится Царь, — инда пот утер!
Белей снегу — сын, глаза в землю впер
(П.: 69);

В небе, ржавее жести,
Перст столба
(П.: 189).

При употреблении сравнительной степени цветового прилагательного средство сравнения может быть и весьма далеким от эталонного:

Бузина цельный сад залила!
Бузина зелена, зелена!
Зеленее, чем плесень на чане.
Зелена, значит, лето в начале!
Синева — до скончания дней!
Бузина моих глаз зеленей!
А потом — через ночь — костром
Растопчинским! — в очах краснó
От бузиновой пузырьчатой трели.
Красней кори на собственном теле
По всем порам твоим, лазорь,
Рассыпающаяся корь

Бузины...

(П.: 296).

В стихотворении «Бузина» усиление цветового признака вплоть до его превращения в другой цвет, превращения, обозначающего реальное созревание (*зеленый* → *красный* → *черный*), готовится и нарастает с самого начала текста: консонантной анафорической рифмой *залила* — *зелена*, пятикратным повтором прилагательного *зелена, зеленее, зеленей*, восклицательной интонацией строк. Сравнение зеленого цвета бузины с плесенью на чане (возможно, с ядовито-ярким зеленым налетом окисленной меди) и сравнение того же объекта с цветом глаз лирической героини Цветаевой резко контрастирует по признаку тематической разнородности средств сравнения. Вместе с тем тематически разнородные сравнения объединены общим семантическим признаком близости миру героини: бытовая обыденность мира вещей (внешняя близость) и органичность с внутренним миром,

поскольку «глаза — зеркало души» (внутренняя близость). В строке «Красней кори на собственном теле» сравнение связано с физическим ощущением болезни, при этом телесное ощущение метафоризируется и тем самым абстрагируется: *По всем порам твоим, лазорь, / Рассыпающаяся корь...*

Среди разнообразных цветовых сравнений в поэзии Цветаевой привлекает внимание сочетание *жуть зеленее льда* в «Поэме конца»:

О, кому повем

Печаль мою, беду мою,
Жуть, зеленее льда?..

(П.: 191).

Это сочетание может быть мотивировано исходным языковым фразеологизмом *тоска зеленая*: такая мотивировка подкрепляется в контексте словом *печаль*. Трехчленный ряд *печаль* — *беда* — *жуть* — ряд градационный, в котором каждый следующий элемент называет еще более сильную эмоцию по сравнению с предыдущей, причем последний член этого ряда — *жуть* представляет собой отрицание *печали* по признаку противопоставления 'спокойствие' — 'страсть'.

Средством сравнения в поэме Цветаевой является слово *лед*, обозначающее такое состояние воды, в котором она перестает быть водой. Зеленым лед видится только в больших ледяных массивах. И если в мировой культуре универсальны метафоры-символы *любовь* — *огонь*, *отчуждение* — *холод*, то естественно, что в сочетании *жуть зеленее льда* реализуется и этот признак: замерзание, затвердевание до такого состояния, в котором лед видится зеленым; в сравнительном обороте с цветовым прилагательным, таким образом, выражено значение предельной интенсивности психологического переживания.

Усиление гиперболы в сравнительных оборотах наблюдается в том случае, когда средство сравнения представлено как дематериализованная субстанция:

Проризатель

<...>

«Бык поражен из двух —
**Белый, белее пара —
Парус**». Так в отчий слух
Слово твое упало.

<...>

«В пепле себя сокрыл —
Черных, **чернее вара
Смольного**, жди ветрил»

(Ш: 630);

Кормилица

<...>

Молоком моим кормилась,
**Афродитиной белее
Пены**. — Младостью моею!

(Ш: 653).

Кипящая смола (образ которой показывает предельную интенсивность черного цвета в динамике) прекращает свое существование, превращаясь в пар, способный рассеиваться. Поэтому *пар* в первом контексте — знак дематериализации вещества; белое представлено как гипербола предельно черного, мотивированная реальными физическими превращениями. Во втором контексте сравнение *Афродитиной белее / Пены* — сравнение с пеной мифической. Если материальность средства сравнения представлена в начале этого контекста объектом сравнения — *молоко*, то нематериальность — тем, что слово *молоко* оказывается метафорой абстрактного понятия «младость». В результате

«младость», отождествленная с «молоком», предстает как конкретно-чувственная субстанция, а «молоко», напротив, абстрагируется в этом отождествлении. Важно, что белое (парус, молоко) сравнивается в поэтических текстах Цветаевой с исчезающей или воображаемой субстанцией; в истории русского языка слово *белый* имело значение 'невидимый, прозрачный' (Колесов 1983: 8). Употребление этого слова в структуре тропа показывает, что древнейшее значение, утраченное общенародным языком, может актуализироваться в художественном тексте.

В произведениях Цветаевой нередко гиперболой одного цвета является другой¹. Такая возможность языковой семантики заложена в самой природе: цветовые границы спектра не фиксированы, интенсивность цвета увеличивается именно в зоне перехода одного цвета в другой. Изменение цвета часто связано в природе с предельным состоянием вещества, например при горении, созревании. Кроме того, возможно образование различных оттенков при смешении красок, в чем тоже проявляется способность к переходу одного цвета в другой. Цветовые трансформации имели свою символику в истории культуры, например в средневековой алхимии (Рабинович 1979), их изображение используется писателями для обозначения предельных физических и психологических состояний. Язык выработал несколько моделей отражения предельности в цветообозначении: *русовласа на желть, зелень, яркая до желтизны, желтизна, переходящая в зелень, красный в коричневу, вприсинь, иссиня-черный, синий с фиолетовым отливом* и др. (Лопатин 1980: 56). Для поэтических произведений Марины Цветаевой ни одна из этих моделей не характерна. Цветовая гипербола находит у нее свое выражение в заместительном цветообозначении — непосредственной номинации одного цвета названием другого:

¹ Ср. превращение зеленого цвета растительности в цвет зари — поэма «Автобус» (см. с. 287).

Что вы делаете, карлы,
Этот — **голубей олив** —
Самый вольный, самый крайний
Лоб — навеки заклеимив

Низостию двуединой
Золота и середины?

(II: 281).

В этом примере из стихов о Пушкине голубое является гиперболическим обозначением сразу двух цветов: смуглого и оливкового, а сравнительная степень прилагательного эту гиперболу усиливает еще больше.

В произведениях Цветаевой гиперболизирующая функция наиболее активно проявляется у синего цвета. Синее представлено гиперболой черного, белого и серого, во всех случаях с активизацией архаических значений слова *синий*. В ранних древнерусских памятниках письменности это слово употребляется в трех основных значениях: 1) 'сияющий, блестящий': *синие молнии* (на историческую первичность этого значения указывает этимология слова с корнем *-си-*); 2) 'темный, цвета пепла': *синее мгле, под синие оболочка*; 3) 'черный': *синя яко сажа* (Суровцева 1964: 90—95).

Гиперболическое обозначение черного синим отчетливо представлено в следующем контексте:

Вкрадчивостию волос:
В гладь и в лоск
Оторопию продольной —

Синь полунощную, масть
Воронову. — Вгладь и всласть
Оторопи вдоль — ладонью

(II: 123).

Синее как гипербола черного существует и в современном русском языке — в прилагательном *иссиня-черный*, эксплицитно не выражающем значение блеска, но потенциально такое значение содержащем. Приведенный контекст обнаруживает связь слова *синь* с первичным этимологическим значением сияния, блеска через слова *в гладь* и *в лоск*.

Гиперболическое обозначение белого синим представлено в таких контекстах Цветаевой, в которых первичное основание гиперболизации (сияющее белизной) утрачено. Это цветообозначение оказывается связанным преимущественно с образами смерти и сна:

1. Томики поставив в шкафчик —
Посмешаете ж его,
Беженство свое смешавши
С белым бешенством его!

Белокровье мозга, **морга**
Синь — с оскалом негра, горло
Кажущим...

(II: 282);

2. Аминь,
Помин,
Морская Хвалынь.
Синь-Савановна

(II: 114);

3. Так **в воздухе, который синь** —
Жажда, которой дна нет.
Так дети, **в синеве простынь**,
Всматриваются в память.

(II: 194).

Однако во всех приведенных примерах связь синевы со смертью и сном неоднозначна. В стихотворении о Пушкине (1) гиперболизированная мертвенная белизна вообще отрицается гиперболизированной жизнеутверждающей белизмой — белым цветом зубов смеющегося негра, подобно тому как «белокровье мозга» отрицается «белым бешенством» — предельным проявлением аффекта. В контексте всего стихотворения можно видеть противопоставление разных символических значений белого цвета друг другу, а также их переинтерпретацию в соответствии с системой ценностей мира Цветаевой: 1) белое как положительная характеристика с точки зрения обыденного сознания и как отрицательная характеристика с точки зрения Цветаевой (*Черного не перекрасить / В белого — неисправим!* — II: 281); 2) белое как символ бесстрастия (*белокровье мозга*) и как символ аффекта, обнаруживающийся во фразеологизмах *довести до белого каления, белая горячка*, а в стихотворении Цветаевой — в сочетании *белым бешенством*; 3) белое как символ смерти (*морга синь*) и белое как сияние, блеск, символ радости (образ белозубого смеющегося негра). В таком противопоставлении прямых, переносных, символических и фразеологически связанных значений максимальное напряжение связано с гиперболическим обозначением белого синим. Во втором контексте сочетание *Синь-Савановна*, входящее в многочисленный ряд подобных окказиональных апеллятивов, мотивировано не только образами смерти, но и образами морских и небесных (в контексте всего стихотворения) просторов: смерть в этом стихотворении имеет прямую, многократно мотивированную связь с пространством — далью, глубиной, высотой. Образы синего пространства и служат поэтому мотивацией обозначения белого (смерти) синим.

При употреблении слова *синий* и его производных значение 'серый' реализуется в произведениях Цветаевой сочетаниями, в которых оно определяет дым, ладан, тучи, сталь,

клинок, рельсы. Гиперболичность при обозначении дыма, ладана, туч, часто связанная у Цветаевой с элементами фантастики, мотивирована изображением сгущенной, темной субстанции:

Память о Вас — легким дымком,
Синим дымком за моим окном.

<...>

Двери — с петель! Ввысь — потолок!
В синий дымок — тихий домик!
 (I: 411).

Синие тучи свились в воронку.
 Где-то гремит, — гремят!
 Ворожея в моего ребенка
 Сонный вперила взгляд
 (I: 348).

При обозначении металлических предметов наиболее активно проявляется связь синего цвета с блеском, со способностью отражать свет. Возможно, это происходит потому, что стальной цвет, реально связанный с блеском металла, не нашел в русском языке выражения в собственно цветовом наименовании. Относительное прилагательное *стальной* еще отчетливо сохраняет связь с названием металла. Поэтому слово *синий* в этой функции неизбежно образно, хотя может быть и вполне соотносимо с реальным цветом стали при определенном освещении.

Эффект металлического блеска у Цветаевой нередко метафоризируется глаголами:

В некой разлинованности нотной
 Нежась наподобие простынь —
 Железнодорожные полотна,
Рельсовая режущая синь!

<...>

Растекись напрасною зарею
Красное, напрасное пятно!..
Молодые женщины порою
Льстятся на такое полотно
(II: 208—209);

Двусторонний клинок, синим

Ливший, красным пойдет... Меч
Двусторонний — в себя вдвинем.
Это будет — лучшее лечь!
(II: 219).

Глагольная метафора *режущая синь*, основанная на языковой метафоре — фразеологизме *резать глаза* (о чрезмерной яркости, блеске) в контексте усилена фонетически — анафорическим повтором первого слога слов *рельсовая* и *режущая*. В следующей строфе метафора продолжена картиной самоубийства под колесами поезда, образом крови, пролитой «режущей синью»: художественный образ мотивирует языковую метафору через метафору индивидуально-авторскую, связанную с исконным значением слова *синий* ‘режущий глаза чрезмерным блеском’.

Во втором контексте причастие *ливший* образовано от инфинитива *лить*, но на семантической основе глагола *отливать* в его переносном значении ‘иметь какой-нибудь отлив, т. е. дополнительный оттенок, в который переходит основной’ (МАС). Повторяя исторический путь образования метафоры, уподобляющей цвет течению жидкости, Цветаева оживляет ее внутреннюю форму, изначально связанную, вероятно, с отливкой расплавленного металла, усиливает конкретно-чувственную основу образа. Превращение подобия в тождество (*отливать* → *лить*) осуществляется не только устранением приставки *от-*, но и развертыванием метафоры, в которой синий отблеск стали уподоблен текущей крови

по способности клинка *лить* кровь. В причастии *ливший*, таким образом, оказываются совмещенными переносное значение слова *отливать* и два прямых значения слова *лить*: 1) ‘заставлять вытекать, течь какую-л. жидкость’; 2) ‘сильно и непрерывно течь, идти’ (МАС). Совмещение каузального значения глагола с некаузальным мотивировано художественным образом: ранящий клинок, заставляя течь кровь, как бы сам ею истекает.

Цветовую гиперболу можно видеть не только в обозначении одного цвета названием другого, но и в цветовой номинации того, что вообще цвета не имеет. Это прежде всего относится к изображению пространства.

Семантика дальности, бесконечности, потенциально свойственная обозначению синего, опирается на фразеологизированные традиционно-фольклорные эпитеты в словосочетаниях *синее море*, *синее небо* и проявляется в сочетаемостных сдвигах, т. е. в тех случаях, когда определяемый компонент не является номинацией или, по крайней мере, прямой номинацией водного или небесного пространства:

И тучи оводов вокруг равнодушных кляч,
И ветром вздутый калужский родной кумач,
И посвист перепелов, и большое небо,
И волны колоколов над волнами хлеба,
И толк о немце, доколе не надоест,
И желтый-желтый — **за синею рощей** — крест,
И сладкий жар, и такое на всем сиянье,
И имя твое, звучащее словно: ангел
(I: 293);

Над синевою подмосковных рощ
Накрапывает колокольный дождь.
Бредут слепцы калужскою дорогой, —

Калужской — песенной — прекрасной, и она
Смывает и смывает имена
Смиранных странников, во тьме поющих Бога
(I: 271—272).

В следующих контекстах речь идет именно о море и о небе, однако перифрастическая номинация включает в себя такие обозначения пространства, которые на языковом уровне не сочетаются с прилагательным курсив:

Как **по синей по степи**
Да из звездного ковша
Да на лоб тебе да...
— Спи,
Синь подушками глуша
<...>
Шаг — подушками глуша.
<...>
Смерть подушками глуша
(II: 165);

Не естся яблочко румяно,
Не пьются женские уста,
Всё в пурпуровые туманы
Уводит **синяя верста**
(II: 17);

Синие версты
И зарева горние!
Победоносного
Славьте — Георгия!
(II: 38).

В первом примере из стихотворения «Колыбельная» употребление слова *синь* в структурном параллелизме *Синь подушками глуша <...> Шаг <...> подушками глуша <...> Смерть подушками глуша* показывает, что Цветаева включает в понятие моря («синей степи») цвет, движение, бесконечность. Сочетание одного и того же деепричастия *глуша* со словами *синь*, *шаг* и *смерть* указывает не только на зрительно-звуковую синестезию, но и на связь чувственных представлений с ощущением бесконечности-абсолюта. Чувственное представление пространства через цветовую гиперболу находит наиболее лаконичное выражение в сочетаниях *синяя верста* и *синие версты*. Соединение синего с красным, принципиально важное в поэзии Цветаевой, наиболее четко обозначено в заключительных строках поэм «На красном коне» и «Молодец»:

Доколе меня
Не умчит **в лазурь**
На красном коне —
Мой Гений
(II: 105);

Зной — в зной,
Хлынь — в хлынь!
До — мой
В огонь синь
(II: 180).

Цветаева создает образ синего пространства и включением слова *синий* в некоторые сочетания со значением 'синие глаза' (вспомним, что у Цветаевой образы черных и желтых глаз связаны более с цветовой символикой, чем с прямым цветообозначением).

Гипербола цветообозначения может приводить к уничтожению цветового значения слова, что хорошо видно на

окациональной цветаевской семантике слов *лазурь* и *лазорь* и их производных. Эти слова тесно связаны по своей стилистической окраске с фольклорной поэтикой, где их цветовая семантика принципиально неопределенна (Голубева 1970: 105—107). Частое употребление этих слов в фольклоре, но не в обиходном языке, можно объяснить тем, что при фольклорном цветовом алогизме (*Аленький мой беленький цветочек, розовый, лазоревый василечек*) слово *лазоревый* обычно означает предельность качества (Хроленко 1977: 95). В литературную традицию, преимущественно поэтическую, слова *лазурный, лазоревый* вошли в начале XIX века, уже практически утратив номинативную функцию: в них содержалась не столько понятийная, сколько эстетическая информация (Алимпиева 1984: 128).

У Марины Цветаевой находим именно гиперболическое употребление слов с этим корнем: так, в строке из поэмы «Автобус» *Господи, как было зелено, / Гóлубо, лазоревое!* (III: 754) наречие *лазоревое* распространяет свой признак неопределенности на оба соседних слова, и на основе этого признака в дальнейшем происходит преобразование фразеологизма *молодо-зелено* — преобразование не словесное, а интонационное и семантическое:

Отошла январским оловом
Жизнь с ее обидами.
Господи, как было **молодо,**
Зелено, невиданно!

(III: 754).

Символом молодости слово *лазоревый* является и в стихотворении «Молодость моя, моя чужая...»: *Полосни лазоревую шалью* (II: 65). Так как речь идет о молодости ушедшей или уходящей, «лазоревое» оказывается связанным с понятием утраты, нереальным в настоящем и будущем — сказочным.

Лазоревый или лазурный цвет как знак высшей степени качества в произведениях Цветаевой преимущественно связан с обозначением небесного или морского пространства как стихии. При этом *лазурь* нередко является метафорой духовного стремления и пути в запредельность. Слова *лазурный, лазоревый* часто употребляются именно в перифрастических названиях моря или неба:

Горе! Горе!
Лютый змей!
Из лазоревых горстей
Дарственных твоих — что примем,
Море, море? Было синим.
Вал, как старец, поседел
(III: 625);

Не камень! — Уже
Широтою орлиною —
Плащ! — и уже **по лазурным стремнинам**
В тот град осиянный,
Куда — взять
Не смеет дитя
Мать
(II: 29).

Развивая значение предельности (а у Цветаевой и запредельности) признака, слово может утрачивать прямую семантическую связь с обозначением пространства благодаря крайнему абстрагированию метафоризируемого члена:

Не разведенная чувством меры —
Вера! Аврора? **Души — лазурь!**
Дура — душа, но какое Перу
Не уступалось — души за дурь?
(III: 755).

В поэме «Переулочки», написанной по мотивам былины «Добрыня и Маринка», слово *лазорь*, обозначая высоту и запредельность, другую землю, другой мир, а также душу, становится основой целой группы окказионализмов со сходной структурой: *Зорь-Лазаревна, Синь-Ладановна, Синь-Озеровна, Высь-Ястребовна, Зыбь-Радуговна, Глыбь-Яхонтовна, Синь-Савановна*. Поэтика этого произведения связана с фольклорно-мифологическими образами и фольклорными моделями построения текста. Перечисленные окказионализмы образованы по модели олицетворяющих и задабривающих названий двенадцати лихорадок в русских заговорах (см.: Черепанова 1983: 76). (На фольклорно-мифологический источник образов Цветаева указывает в тексте поэмы: *От моих горячих губ — / Лихоманочки идут! — П.: 107; Сладь-то одна! / Мук-то двенадцать! — П.: 111*). Приведем несколько строф, в которых тема лазори (пути в бесконечность и бессмертие, куда героиня пытается поднять за собой героя) становится кульминацией:

Ни огня-ни котла,
 Ни коня-ни седла,
 Два крыла,
 Да и в ла—
 Зорь!

Лазорь, лазорь,
 Крутая гора!
 Лазорь, лазорь,
 Вторая земля!

Зорь-Лазаревна,
 Синь-Ладановна,
 Лазорь-лазорь,
 Прохлада моя!
 Ла—зорь!

<...>

Котел без дна!
 Ладонь-глубизна!
 Лазорь, лазорь,
 Синь-Озеровна:
 Ла—зорь!

<...>

Лазорь, лазорь!
 Златы стремена!
 Лазорь, лазорь,
 Куда завела?

Высь-Ястребовна,
 Зыбь-Радуговна,
 Глыбь-Яхонтовна:
 Ла—зорь!

(П.: 113, 114).

Характерно, что в ряду величаний каждый следующий член мотивирован предыдущим, причем мотивация осуществляется комплексно на самых разнообразных языковых уровнях: фонетическом, ритмическом, грамматическом, семантическом. Исходным элементом ряда является слово *лазорь*, разъятое стиховым переносом так, что первый слог не только получает сильное ударение, но и попадает в рифменную позицию. Затем оба слога начинают самостоятельное существование. Первое преобразование *ла— / зорь* → *Зорь-Лазаревна* осуществляется прежде всего перестановкой слогов. Заметим, что метатеза в номинации мифологических персонажей выполняла важную функцию: во-первых, словесная перевернутость изоморфна перевернутости персонажей из потустороннего мира, а именно с перевернутым миром отождествлялись и чужие страны; во-вторых, метатеза была одним из способов эвфемистической замены в номинации мифологических существ (Соссюр 1977: 633—649; Богатырев

1971: 385). Вместе с фонетико-структурным преобразованием происходит и преобразование семантическое, связанное с цветообозначением: лазоревое, до сих пор устойчиво связанное с цветовыми образами моря и неба (зеленым, голубым), превращается в цвет зари (розовое). Поскольку в языке фольклора слова *лазорь*, *лазоревый* могут обозначать любой «красивый» цвет в его интенсивном, крайнем проявлении, превращение лазоревое цвета в цвет зари у Цветаевой в одно и то же время и соотносится с фонетико-структурной перевернутостью, и не зависит от нее: имеет самостоятельное семантическое основание.

Следующая ступень преобразования *Зорь-Лазаревна* → *Синь-Ладановна* определяется моделью величания, которая становится в дальнейшем структурным стержнем всего ряда. Производящей основой первого компонента — *Синь* — является цветообозначение *лазорь*, второго компонента — начальный слог слова *лазорь* и структура патронима, а также возможность обозначить цвет ладанного дыма как синий. По мнению Е. Фарыно, сочетание *Синь-Ладановна* имеет семантику условия восхождения к абсолюту: непрерывное умирание и растворение в небытии (Фарыно 1985: 314). На ступени *Синь-Ладановна* → *Синь-Озеровна* повторяется первое слово, наполняясь, однако, новым смыслом: туманная синева ладана преобразуется в ясную и яркую синеву озера. Слово *Озеровна*, семантически связанное со словом *Синь* благодаря традиционности эпитета *синий* при обозначении водного пространства, тематически резко отличается от структурно параллельного ему патронима *Ладановна*, но зато фонетически связывается со словом *лазорь* консонантной группой /з — р/. Следующие сочетания — *Высь-Ястребовна*, *Зыбь-Радуговна* и *Глыбь-Яхонтовна* утрачивают фонетическую связь с предыдущими, сохраняя только ритмическое подобие им, но зато прочно скреплены друг с другом мелодическим рисунком, определяемым сходством гласных [ы] — [а] — [о]. Фонетическая обособленность этого ряда соответствует его

семантической обособленности: сочетания *Высь-Ястребовна* и *Глыбь-Яхонтовна* не имеют характера прямой цветовой номинации — цветное значение в них поглощено пространственным; в сочетании *Зыбь-Радуговна* можно видеть, с одной стороны, смешение всех возможных цветов (*радуга*), а с другой — разрушение этого комплекса (*зыбь*). По формулировке Е. Фарыно, все это — «проявления одного и того же потустороннего мира, а их мнимое различие имеет своей целью только передать представление о его беспредельности. (Ср. <...> объединение в недифференцированную “лазорь” всех мнимых пространственных стратификаций “Высь-Ястребовна, Зыбь-Радуговна, Глыбь-Яхонтовна: Лазорь!”)» (Фарыно 1985: 272). Заключает ряд сочетание *Синь-Савановна*, семантически объединяющее предыдущие цветные значения, выраженные как эксплицитно, так и имплицитно. Объединение всех цветов в белом (цвет савана) представлено как абсолют смерти¹.

В синем цвете можно видеть гиперболу белого (ср. *в синеве простынь*). Если белый саван является предметным символом смерти, то слово *синь*, минимальным фонетическим сдвигом превращенное в императив *сгинь*², прямо и категорично указывает на смерть, как, впрочем, и почти вся лексика фрагмента.

Таким образом, гипербола в цветообозначении выводит за пределы материального мира. *Лазорь* и *синь*, становясь знаками абсолюта, являются уже названиями не столько цвета, сколько света как понятия трансцендентального. В цикле «Деревья» при описании осеннего леса, избытка красками, Цветаева, отказываясь от живописного

¹ Возможно, такое объединение разнообразных цветов в белом цвете (и в номинативных, и в символических значениях каждого) имеет и физическое основание в природе белого цвета, объединяющего все цвета радуги.

² Ср. первую строку поэмы-сказки «Молодец»: «Синь да сгинь — край села» (П.: 117).

изображения, категорически утверждает превосходство света над цветом:

Не краской, не кистью!
Свет — царство его, ибо сед.
Ложь — красные листья:
Здесь свет, попирающий цвет.
<...>
Струенье... Сквоженье...
Сквозь трепетов мелкую вязь —
Свет, смерти блаженнее,
И — обрывается связь

(II: 145, 146).

На конкретно-чувственном уровне *свет, попирающий цвет* представлен картиной световых лучей, падающих на лежащие внизу ярко-красные листья. «Идентификация» людей и деревьев, показ “подчиненности” тех и других “общим законам жизни”» (Ревзина 2009: 67) является отправной точкой для трактовки света в осеннем лесу как старческого просветления духа. Близость к смерти и вследствие этого к переходу в бесконечность, торжество духа над плотью определяют в конечном счете «попрание» цвета светом. Доведение признака света в осеннем лесу до предела приводит и к уничтожению образа леса как субстанциального образа:

...Уже и не светом:
Каким-то свеченьем светясь...
Не в этом, не в этом
Ли — и обрывается связь.
Так светят пустыни.
И — больше сказав, чем могла:
Пески Палестины,
Элизиума купола...

(II: 146 — 147).

Представляется, что такое отношение цвета к свету в поэтике Цветаевой принципиально важно для понимания ее произведений, так как на уровне философии ее творчества «по признаку “света” предел эволюции и идеальное состояние мира и Я — стать (отождествиться со) свечением» (Фарыно 1985: 36). И если категория цвета как явление психологическое занимает пограничное положение между категориями физического и духовного (Рабинович 1979: 92), то Цветаева и показывает это положение, создавая в своих произведениях такие ситуации, в которых цвет проявляет свою принадлежность к категории духовного. Именно поэтому вслед за группой черного, белого и красного у Цветаевой следует по частотности лазурный (лазоревый) цвет, в котором категория духовного проявляется максимально.

До XVIII века слово *небо* сочеталось с эпитетами, обозначающими не цвет, а свет: *чистое, ясное, светлое, злато-светлое, светозарное*. Цветообозначения *синее, голубое, лазуревое* в функции эпитетов неба были впервые употреблены М. В. Ломоносовым (Снежков 1980: 134) и затем уже активно освоены русской литературой. Цветаева, разработав содержание этих цветообозначений, особенно лазурного, наполнила их такими смыслами, которые позволяют включить в семантический объем слова *лазурь* и семантику прежних эпитетов, обозначающих свет, и самые разнообразные характеристики пространства как абсолюта (ср. контаминированное слово *глубизна*, в котором пространственное значение слито с цветовым: *глубина + голубизна*).

Положение слова *лазурь* и его производных в системе цветообозначений *белое — черное — красное — лазурное* позволяет установить у Цветаевой такую иерархию цветоименований в их символических значениях, в которой слово *лазурь* занимает главную позицию идеала: *белое* — изначальная пустота как готовность к началу жизни, *красное* — жизнь в динамике, приводящей к прекращению жизни («горение»), *черное* — опустошенность как результат динамического про-

цесса и как готовность к слиянию с абсолютном («очищение огнем», катарсис), *лазурное* — слияние с абсолютном, бессмертие, бытие духа.

Именно такой иерархией определяется цветаевское предпочтении черного белому: оно ближе к абсолютному, непосредственно предшествует ему.

Содержанием понятия «красное» определяется множественность средств выражения этого значения и множественность метафорических и символических интерпретаций цветообозначения.

Анализ цветообозначения в поэзии Цветаевой убеждает в том, что у нее отсутствует чисто эстетическое отношение к цвету. По-видимому, именно этим общим свойством цветаевской изобразительной системы объясняются такие частности, как отсутствие уменьшительных форм и суффиксов неполноты качества при цветообозначении.

VI. ЛЕКСИКА И ФРАЗЕОЛОГИЯ В КОНТЕКСТАХ

1. Верста

В поэзии Марины Цветаевой одно из важнейших ключевых слов — *верста* (чаще в форме мн. числа). В современном литературном языке оно относится к пассивному лексическому запасу, имея значения: 1) 'русская мера длины, равная 1,06 км, применявшаяся до введения метрической системы'; 2) '*устар.* верстовой столб' (МАС). В годы творчества Цветаевой (10—30-е годы XX в.) это слово было, несомненно, более активным, так как обозначало сначала существующую, а затем только что или сравнительно недавно вышедшую из обихода реалию: метрическая система мер была допущена к применению в России в 1899 г., но введена в качестве обязательной для РСФСР в 1918 г., а для СССР — в 1925 г. (ФЭС). При этом измерительное значение слова *верста* в истории русского языка не было строго определенным. «Настольный словарь для справок по всем отраслям знания» 1863 г. (под ред. Ф. Толля) описывает значение этого слова с учетом его исторической изменчивости: «Верста, ныне путевая мера в 500 сажень; до Петра Вел. 700, а еще прежде 1000, но сажени были поменьше нынешних» (Толль: 442). Существовали наименования *московская, влоская, китайская, турецкая, малая, большая верста* — названия различных путевых мер (Словарь XI—XVII вв.), абстрагирующие слово *верста* от точного числового выражения. Поэтому введение метрической системы и тем самым перевод слова *верста* в разряд историзмов по существу вернули ему обобщенный и приблизительный смысл.

Этим словом названы два поэтических сборника Цветаевой: «Версты» (стихи 1916 г.) и «Версты-2» (стихи 1917—1920 гг.). Кроме того, с 1926 г. в Париже издавался литературно-критический журнал «Версты», в котором активное участие принимали Цветаева и ее муж Сергей Эфрон.

Чтобы показать, каким преобразованиям слово *верста* (*версты*) подвергалось в творчестве 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*. Серия метонимических расширений и сужений значения определила семантические преобразования: 'поворот плуга' → 'борозда пашни от поворота до поворота' → 'расстояние от... до...' → 'мера расстояния' (Потебня 1968: 13—14)¹. Аналогичные семантические изменения слов с корнями, синонимичными *-вр-*, подготовили образование метрологического термина в латинском, греческом, литовском, болгарском языках (Романова 1975: 18). Значение 'мера расстояния' послужило основой для целого ряда новых изменений — 'возраст', 'ровесник', 'чин', 'чета', 'верзила', 'дурак' и др. (Даль).

Если до возникновения у слова *верста* значения 'мера расстояния' можно проследить только линейное семантическое развитие слова в одном направлении (возможно, что умозрительность 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 оказался дифференциальный признак 'мера', а в основе другой — ДП 'расстояние'.

¹ Другая точка зрения на происхождение слова предложена Ф. П. Филиным (Филин 1935: 374).

Производные значения, определяемые новыми детализирующими признаками по обеим линиям развития, образуют открытые ряды. Так, 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, но и любой другой предмет в различных видах производственной деятельности (например, ряд деревьев или межа при засеивании поля). Следовательно, пустые клетки потенциально заполняемы различными профессиональными значениями слов. ДП 'результат уравнивания или сравнения' тоже способен стать производящим 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 разнообразным признакам — не только по возрасту, но и по росту, по красоте, по социальному происхождению, по образованию, по одаренности, по интересам, по умственным способностям, по трудолюбию, по имущественному положению, по темпераменту, по характеру и т. д. Язык четко выделил из этого многообразия только равенство по возрасту: *верста* — 'ровесник, сверстник' (Словарь XI—XVII вв.) и обозначил равенство по нерасчлененной совокупности актуальных, видимо для каждого конкретного случая разных, признаков: *верста* 'чета, пара' (Словарь XI—XVII вв.). Потенциально же любой из указанных признаков равенства способен к актуализации и выделению в качестве нового производящего ДП, могущего обусловить 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* — значений, из которых в естественном языке реализовано только одно ('возраст'). Но оно связано с признаком дальности скорее в плане диахронии,

а в плане синхронии гораздо более актуальной является его связь со значением 'равный по возрасту', восходящим к ДП 'мера'. Современный русский литературный язык реализует неметрологическое значение слова *верста* только во фразеологизме *слышно (видно) за версту* (ФС). Неметрологический признак величины расстояния более отчетливо организует значение производного прилагательного *верстовой* в говорах. При этом в прилагательном может быть представлено и пространственное, и временное значение: «Верстовая эта дорога, по ней ехать долго, длинная она», «Примывалась да стирала, таково день прошел, а сегодня праздник — как верстовой» (СРГК).

Потенции семантической производности, не реализованные в естественном языке, могут быть реализованы в нем же на будущих этапах развития (или уже были реализованы, но не сохранились в письменных текстах) либо в языке художественной литературы, имеющем установку на семантическое преобразование.

Совокупность контекстов, в которых слово *верста* (*версты*) встречается у Цветаевой, показывает, что если естественный язык активно развивает производные значения этого слова на основе выделения ДП 'мера', то поэтический язык Цветаевой активно разрабатывает производные значения этого слова на основе выделения интенсифицирующего ДП 'большое расстояние, дальность', что, по-видимому, определенно связано с максимализмом Цветаевой. В этом плане чрезвычайно показательна сочетаемость слова *верста* (*версты*) в ее произведениях¹. Так, количественные слова и близкие к ним по значению обороты, а также словообразовательные средства являются не определителями количества, а интенсификаторами:

Потягивается, подрагивает,
Перстами уста потрагивает...

¹ При выборке материала использован словарь: Ревзина, Белякова, Оловяникова.

Напрасно! И не оглянется!
Твое **за сто верст** — свиданьице!

(П.: 61);

Как у молодой змеи — да старый уж,
Как у молодой жены — да старый муж,
Морда тыквой, живот шаром, дышит — терем дрожит,
От усов-то перегаром **на сто верст округ** разит.

(П.: 11);

Никто ничего не отнял!
Мне сладостно, что мы врозь.
Целую Вас — **через сотни**
Разъединяющих верст

(I: 252);

Сосед, не спеши! Нечего
Спешить, коли **верст** — **тысячи**
Разменной стрелой встречною
Когда-нибудь там — споемся!

(II: 164).

Милые спутники, делившие с нами ночлег!
Версты, и версты, и версты, и черствый хлеб

(I: 332);

И властную руку, в небесных морях
Простертую — через простор пурпуровый
Чрез версты и версты к челну гусярлову

(П.: 90);

Орел-губернатор!
Тот самый орел,
От города **на три**
Верстищи Тобол

Отведший и в высшей
Коллегии птиц
За взятки повисший
Петровой Юстиц-
Коллегии против.

(III: 186).

Объекты такого измерения типичны для поэзии Цветаевой. Чаще всего это расстояние между людьми, которые могли бы быть близкими — между друзьями, любящими. Причем расстояние мыслится и как географически разделяющее пространство, и как расстояние психологическое — часто эти два смысла совмещены. Кроме того, это может быть расстояние метафорическое: *Меж солнцем и месяцем...* (П.: 37), *меж «да» и «нет»* (III: 465), *меж ртом и соблазном* (II: 216).

Рассмотрим несколько примеров подробнее.

1. Было дружбой, стало службой
Бог с тобою, брат мой волк!
Поддыхает наша дружба:
Я тебе не дар, а долг!

**Заедай верстою вёрсту,
Отсылай версту к версте!**
Перегладила по шерстке, —
Стосковался по тоске!

(I: 567);

2. **Рас — стояние: версты, мили...**
Нас рас — ставили, рас — садили,
Чтобы тихо себя вели,
По двум разным концам земли.

Рас — стояние: версты, дали...

Нас расклеили, распаяли

(II: 258 — 259);

3. Всё круче, всё круче
Заламывать руки!
Меж нами не вёрсты
Земные, — разлуки
Небесные реки, лазурные земли.
Где друг мой навеки уже —
Неотъемлем

(II: 26—27);

4. Заустно, заглазно,
Как некое верхнее Ia,
**Меж ртом и соблазном
Версту расстояния для...**

Блаженны длинноты,
Широты забвений и зон!
Пространством как нотой
В тебя удаляясь, как стон

В тебе удлиняясь

(II: 216);

5. **Меж Солнцем и Месяцем
Верста пролегла.**
Султан конский трепетя.
Поплыл. — Поплыла

(П.: 37).

Во всех этих примерах слово *верста* (*версты*) обозначает пространство разделяющее. В первом примере повтор, выполняющий роль интенсификатора расстояния, одновременно выступает и как интенсификатор скорости. Метафора *заедай верстою вёрсту*, вероятно, вызвана прежде всего переносной номинацией адресата — словом *волк* (типовым действием волка обычно мыслится «есть, пожи-

рать»), затем фразеологизированной языковой метафорой *пожирать пространство* (о быстром движении) и продолжена в творчестве Цветаевой сочетаниями *глотатели широт, глотатели пустот* (II: 335), *алкоголики верст* (II: 292). Сочетание *заедай верстою вёрсту* из стихотворения «Волк» может также передавать смысл: ‘питайся нашей разобщенностью, создавай и поддерживай отдельную от меня жизнь, духовно удаляясь от меня’, или: ‘первоначальную горечь разлуки преодолевай, уходя еще дальше’ — по значению глагола *заедать* ‘съесть что-л. для заглушения неприятного вкуса чего-л. ранее съеденного или выпитого’ (МАС). Во втором примере обнаруживается принципиально важное для Цветаевой значение слова *верста*, связывающее его с собственно русской традицией номинации расстояния (в России считали расстояние верстами в то время, когда уже почти вся Европа перешла на метрическую систему мер) В этом контексте слово *версты*, поставленное в один ряд со словом *мили*, ясно указывает не только на разделяющее расстояние, но и на разделяющие культуры, традиции, идеологию, в среде носителей которых оказались два духовно близких человека. Слово *верста*, таким образом, как и в первом примере, обнаруживает смысловые приращения, однако в данном случае разделенность мыслится как навязанная извне, а не психологическая. В третьем контексте абстрагирование понятия «верста», опять же связанного с разлукой, приобретает черты, сближающие его с понятием абсолюта — бессмертия после физической смерти. Здесь уже появляются цветовые признаки, которые в дальнейшем воплотятся в словосочетании *синяя верста*. Небесное положение версты, определяемое прежде всего, вероятно, цветаевской семантической системой, в которой понятие абсолюта является центральным, поддерживается еще и языковыми связями, в частности поговоркой *семь верст до небес, и все лесом*. Положение версты на небе отчетливо представлено в пятом контексте из поэмы «Царь-Девница»,

но в нем над пространственным значением слова преобладает временное значение: солнце и месяц показываются на небе в разное время, и разминование их имеет характер абсолюта. В приведенном отрывке речь идет о разлуке Царевича-гусяра и Царь-Девницы: *поплыл* относится к нему, а *поплыла* — к ней. Поэтому Солнце и Месяц здесь соотносятся с мужским и женским началом: в соответствии с мифологией солнце символизирует начало мужское, а луна, месяц — женское. Однако в поэме эта оппозиция трансформирована: мужскими свойствами характера и поведения обладает Царь-Девница, а женскими — Царевич — он в контексте поэмы связывается с образом месяца, а Царь-Девница — с солнцем. В любом случае здесь представлена оппозиция между активным жизнеутверждающим началом и стремлением личности к реализации за пределами земного бытия: именно Царевича характеризуют строки

Не естся яблочко румяно,
Не пьются женские уста.
Всё в пурпуровые туманы
Уводит синяя верста

(II: 17),

где *синяя верста* — путь к бессмертию и, возможно, метафорически ‘взгляд Царевича’, у которого глаза — синие, что много раз подчеркивается в поэме.

В четвертом контексте *верста* — мера расстояния, способная удлиняться, — предстает у Цветаевой как *длинноты, широты забвений и зон*, в чем проявляется абстрагирование понятия в психологическом плане; разделяющее расстояние трактуется как условие подлинной духовной близости, не дискредитируемой взаимной любовью на уровне обыденного сознания.

Определения к слову *верста* (*версты*) вполне ясно отражают стремление Цветаевой актуализировать ДП ‘большое

расстояние' вплоть до обозначения словом *верста* бесконечности и представить его номинацией абсолюта, выводя за рамки пространственного значения: *невозвратных верст* (II: 350); *Не версты земные* (II: 26); *синяя верста* (II: 17); *Синие версты и зарева горные* (II: 38); *Это с заоблачной — он — версты* (I: 195); *за тысячную вёрсту* (III: 369); *Разъединяющих верст* (I: 252); *По стальной версте* (II: 161); *вдоль всей голосовой версты* (II: 93); *Верста огненна* (II: 156). Прокомментируем три последних примера.

В сиром воздухе заgrabном —
Перелетный рейс...
Сирой проволоки вздрогни,
Повороты рельс...

Точно жизнь мою угнали
По стальной версте —
В сиром мóроке — две дали...
(Поклонись Москве!)
(II: 160 — 161);

Жизнь! — Без голосу вступает в дом,
В полной памяти дает обеты,
В нежном голосе полумужском —
Безголосицы благая Лета...

Уж немногих я зову на ты,
Уж улыбки забываю важность...
— То **вдоль всей голосовой версты**
Разочарования протяжность
(II: 93);

Гля—нул: обмер!
Та—бун огнен!
<...>

Кони-сани-возжи-гривы, —
Верста огненна!

<...>
Передние — ко крыльцу,
Последние — за версту!

Верстой — не обхватишь.
Катят, катят, катят!

(II: 156).

Приведенные примеры разнородны, но все они несомненно обнаруживают актуализацию ДП 'большое расстояние, дальность'. Этот ДП определяет контекстуальные значения: 1) железная дорога; 2) звуковой диапазон (о звуках речи) или протяженность звука, или длина звукопроводящих органов речи, или расстояние между адресантом и адресатом, 3) длинная вереница (коней). Прилагательное в сочетании *по стальной версте*, указывая на металл еще более крепкий, чем железо (ср. *железная дорога*), и развившее переносное значение в сочетаниях типа *стальные нервы*, *стальной характер*, соответствующим образом характеризует и слово *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 (о звуках речи)' в уподоблении диапазону музыкального звучания. В таком случае сочетание *голосовая верста* — это пространственное представление речевого звукоряда. Можно понимать сочетание как обозначение долготы 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) ощутимость. Возможно, что *верста* здесь обозначает физическое и психологическое расстояние между поэтом и тем, кто способен почувствовать и понять поэта. ДП 'большое расстояние' и специфическое для Цветаевой наполнение слова *верста* смыслом 'разделяющее пространство', представленное во многих контекстах, формирует смысл сочетания *вдоль всей голосовой версты* при всех четырех интерпретациях. Смысл непреодолимости при интерпретации 'длина звукопроводящих органов речи' противопоставляет слово *верста* в этом 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 огненна* в значении 'длинная вереница, табун коней'¹ мотивировано окружающим контекстом, в котором кони — существа демонические, воплощающие губительный огонь (по сюжету поэмы их появление приводит к гибели героини). Необычное использование слова *верста* в этом сочетании тоже мотивировано употреблением традиционным — *Последние — за версту!* однако следует помнить, что в художественной системе Цветаевой *верста* бесконечна.

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

Где версты сошлись

(Все — врозь, одна ввысь), —

Цвет, цвет румянист

Горит, уголь-чист!

(П.: 141);

С архангельской высоты седла

Евангельские творить дела

Река сгорает, **верста смугла.**

— О даль! Даль! Даль!

(П: 40).

Для понимания первого контекста из поэмы «Молодец» необходимо обозначить некоторые элементы ее сюжета. Молодец-упырь, 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 женится на воскресшей Марусе. По настоянию гостей-бесов Маруся нарушает запреты, установленные Молодцем ради ее благополучия, и вновь погибает (прекращает благополучную жизнь). При этом она соединяется с Молодцем, взвиваясь 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 «единственность — множественность» — одна из важнейших моделирующих категорий.

¹ Ср. также сочетание *версты строптивых кобыл* (П: 187).

В связи с этим версты, ведущие врозь, противопоставляются версте, ведущей ввысь, как неистинные 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 Цветаевой имеются парные аппозитивные сочетания со словом *верста*: *взгляд-верста*, *мать-верста*, *наперть-верста*, *скатерть-верста*. Первое представлено в поэме «Царь-Девница», где оно обозначает взгляд Мачехи, которая в союзе с нечистой силой преследует Царевича:

Что за соглядатай
Мерит даль зыбей —
Выше голубятни,
Раньше голубей.

Нет такой вершины,
Чтоб тоске — крута!
Лучше всех аршинов —
Черный взгляд-верста

(П.: 20).

В этом контексте черные глаза — это глаза, способные причинить вред, сглазить, 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 естественном языке, и в идиостиле поэта), но также 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.¹ Ту же самую обусловленность можно наблюдать и в употреблении слова *верста* 'взгляд' вне парного сочетания:

Не слышит Царевич
Тех дивных речей.
Глубь сонную мерит
Верстою очей

(П.: 38).

Здесь внешние языковые связи выражены словом *мерит*, положением слова *верста* в перифразе *верста очей* 'взгляд'. Речь идет о спящем Царевиче-гусяре, поэтому все предложение, представляющее собой тройную перифразу, можно перевести словом *спит*. Однако такой перевод с языка художественного на обычный снимает смысловые приращения. В данном случае взгляд человека, который спит, естественно, с закрытыми глазами, интерпретируется как взгляд внутрь (в глубь) Имея в виду мифологически отнесенную синонимию сна и смерти, широко отраженную в языке (ср. *заснуть вечным сном* и т. п.), взгляд, обращенный внутрь, т. е. во внутренний духовный мир, творчество, может быть понят как взгляд за пределы земного бытия. Поскольку сон Царевича

¹ Д. Г. Демидов показывает, что «в древнерусском тексте обнаруживается стремление описывать размеры предметов, сколь бы велики они ни были, в терминах мер длины (*аршин*, *вершок*. — Л. 3.), а расстояния, сколь бы малы они ни были, — в терминах путевых мер» (*верста*, *гон* и т. п. — Л. 3.) (Демидов 1986: 9).

отключает его от восприятия реальности и в этом смысле разлучает его с Царь-Девницей (*Не слышит Царевич / Тех дивных речей*), становится ясно, что значение слова *верста* здесь соотносится со значением тех верст, которые в произведениях Цветаевой разлучают любящих: любящие разлучены погруженностью в духовную сферу бытия, в творчество как бытие абсолюта.

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

Ни таганá
Нет, ни огня.
Нá меня, нá!
Будет с меня

Конскую кость
Жрать с татарвой.
Сопровождай,
Столб верстовой!

— Где ж, быстрота,
Крест-твой-цепóк?
— Крест-мой-цепóк
Хан под сапог.

Град мой в крови,
Грудь без креста,
— Усынови,
Матерь-Верста!

— Где ж, сирота,
Кладь-твоя-дом?
— Скарб — под ребром,
Дом — под седлом,

Хан мой — Мамай,
Хлеб мой — тоска.
К старому в рай,
Паперть-верста!

— Что ж, красота,
К Хану строга?
— К Хану строга?
Память долга!

Камнем мне — Хан,
Ямой — Москва.
К ангелам в стан,
Скатерть-верста!

(II: 57—58).

Размышляя об исторических судьбах народа и внутренне переживая их, Цветаева передает словом *верста* в его абстрагированно разделяющем значении отказ от подчинения насилию. Разделенными здесь оказываются воля личности (лирической героини) и историческая 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 церковной 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 слиянии с абсолютом. Имплицитно значение смерти заключено и в сочетании *скатерть-верста*, в котором слово *скатерть*, внешне обусловленное фразеологизмом *скатертью дорога*, выступает как обозначение савана в связи с явно выраженным в строфе смыслом смерти (*камнем, ямой, к ангелам*).

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! —
Которую десятину
Вспахали, **версту — прошли**,

Покрыли: письмом — красивой
Не сыщешь в державе всей!
Не меньше, чем пол-России
Покрыто рукою сей!

(II: 312).

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

Значение 'мера работы, труда' представлено здесь в развернутой метафоре, которая уже в значительной степени абстрагирует смысл 'много'. Этот смысл совсем освобождается от своего «пространственного» происхождения в сти-

листически сниженном выражении *Верста — делов-то* (П.: 94). Это выражение может быть, в принципе, применимо к любой ситуации, обозначающей множество (гиперболически — бесконечное множество) предстоящей работы. Однако более широкий контекст из 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 старшим!

«Говорят тебе, дурак, сидеть неловко!»
— Нет, уж некогда — годить! **Верста — делов-то!**
Не одна краса,
Что твоя коса!
Не одной тебе, чай, в верности кляся!

(П.: 94).

Этот контекст, противопоставляя бесконечно большое расстояние малому («*Прямо в небо норовит, лесной шишига!*»; *Не вершок-аршин*; *Верста — делов-то*), выявляет еще один важный аспект значения слова *верста* — 'скорость' (Мачеха не успевает удобно сесть — *Нет, уж некогда — годить*). Этот аспект значения активно развивается в поэме «Молодец» при назывании верстами коней:

Невестынька!
Страхни мечту!
Гони версту!
Беги к попу!

(П.: 134);

Эй, кони мои —
Вы сони мои
Нахлёстанныи —
Эй, версты мои!

(П.: 140);

Обдувает, стряхивает
Снег с листа.
Сел, в полу запахивает.
— **Гей, верста!**

(П.: 142).

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

Взблёстами! — Искрами!
Бровки-то — в две версты!
Ай да поистину
Красная девица!

(П.: 144);

Верстами — врозь — разлетаются брови.
Две достоверности розной любви,
Черные возжи-мои-колеи —
Дальнородожные брови твои!

(П.: 91).

Если в первом контексте смысл сравнения несколько затемнен и его можно восстановить в воображении, связывая художественный образ с внутренней формой фразеологизма *брови вразлет* (*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 (*дальнородожные*) и разминовения в любви (*Две достоверности розной любви*), а также и с нерасчлененным образом коня и пути (*Черные возжи-мои-колеи*).

Обзор всего материала показывает, что, развивая конкретные и абстрактные значения слова *верста* (*версты*) преимущественно на основе активизации признака дальности и его гиперболизации, 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, что семантическое развитие слова в идиостиле Цветаевой реализует потенциальные возможности языка, определяемые очерченными в естественном языке направлениями изменений. Наиболее смелые семантические преобразования представлены в стилизованных контекстах из «народных» поэм-сказок Цветаевой «Царь-Девица» и «Молодец» и включены в стихию просторечия: известно, что языковые преобразования и происходят в первую очередь в неcodифицированных разновидностях языка. Поэтому не исключено, что аналогичные значения могут быть обнаружены в говорах и просторечии.

2. БЫТЬ

Употребление глагола *быть* в поэзии Цветаевой связано с осмыслением наиболее абстрактного и значимого понятия бытия, понятия очень существенного для Цветаевой. Все ее творчество отражает постоянное стремление найти ответы

на вечные для философии и для искусства вопросы: «Что есть бытие?», «Что есть жизнь?» Уже сама постановка этих вопросов связана с мыслительным максимализмом, попыткой познать абсолютное, лежащее за гранью эмпирического опыта. Цветаева ищет ответы на эти вопросы всю жизнь. Рост личности поэта определяет его постоянные споры с самим собой и противоречивость как исходных позиций, так и выводов. Эта противоречивость объясняется также предельным свободомыслием Цветаевой, независимостью ее позиции от каких-либо догматов философии, религии, этики и эстетики. При этом творчество Цветаевой возникает и развивается на почве, подготовленной всей мировой культурой от античности до XX в. Постулаты, выработанные мировой культурой, становятся отправной точкой для поисков ответов на вечные вопросы, для описания собственного поэтического мира и для собственного мифотворчества.

С. С. Аверинцев показывает, что в античной и средневековой философии и эстетике бытие рассматривалось как самозамкнутая и уравновешенная в себе полнота, как преимущество, совокупность всех совершенств, благо и как воплощение божественной сущности: «Как верили наставники всего Средневековья, быть — верховное преимущество Бога, и это Свое преимущество Он по Своей благодати дарит всему сущему. Именно уделенное вещи присутствие Бога есть основание ее бытия» (Аверинцев 2004: 47).

Понимание бытия как воплощения божественной сущности во многом близко Марине Цветаевой, считающей искусство посредником между миром духовного и миром физического: «По существу, вся работа поэта сводится к исполнению, физическому исполнению духовного (не собственного) задания. <...> К физическому воплощению духовно уже сущего (вечного) и к духовному воплощению (одухотворению) духовно еще не сущего и существовать желающего, без различий качеств этого желающего. <...> Состояние твор-

чества есть состояние наваждения. <...> Что-то, кто-то в тебя вселяется, твоя рука исполнитель, не тебя, а того. Кто — он? То, что через тебя хочет быть» (V: 360, 366).

В связи с такой концепцией творчества слово *быть* приобретает в произведениях Цветаевой особое значение и понятие бытия активно разрабатывается ею с использованием явных и скрытых в языке возможностей. На всех этапах своего творчества Цветаева испытывает — исследует и воплощает — возможности различных форм этого глагола, способного выразить разные значения и оттенки смысла.

В современном русском языке глагол *быть* употребляется в экзистенциальной функции — как однозначное слово, называющее самое общее понятие бытия, и в функции связки, а также в функции вспомогательного глагола в составе аналитической формы будущего времени — как слово, лишенное лексического значения. Одни исследователи признают глагол *быть* во всех функциях единым словом, другие считают однозначное и связочное *быть* омонимами (см. об этом: Кузьмина, Немченко 1968: 147). Авторы, анализирующие диалектное употребление глагола *быть*, придерживаются мнения, что это одно слово во всех функциях (Кузьмина, Немченко 1968; Дементьева 1973). Очевидно, свободное и творческое отношение носителей языка к слову за пределами литературной нормы определяет множество переходных случаев, заставляющих видеть единство лексической единицы в разнообразных ее проявлениях. Характерно, что именно максимально расширенная семантика экзистенциального *быть* приводит к десемантизации этого глагола, сводит его смысл к выражению грамматических отношений или к полной утрате слова в современном литературном языке, а в просторечии, диалектах, языке фольклора — и к превращению этого глагола в усилительную частицу и даже в чисто просодический элемент (Кузьмина, Немченко 1968: 156).

Таким образом, слово *быть*, имеющее самое широкое значение и в то же время не имеющее значения вообще, реализовало в русском языке свою энантиосемичность в наиболее резкой форме: развитие признака бытия, доведенное до предела, завершается своей противоположностью, антитезисом. Однако за антитезисом следует синтез. В современной лингвистике осуществляются попытки не только описать разграничивающие признаки и функции экзистенциального, связочного и вспомогательного *быть* (см., например, Чвани 1977), но и показать синкретизм этих признаков и функций, объединяющий глагол как семантическую единицу языка. Так, Н. Ю. Шведова обращает внимание на внутреннюю двузначность конструкций типа *была зима*, на заложенные в ней разные лексико-грамматические качества глагола *быть* (1973). Именно возможность двузначной интерпретации глагола *быть* определила полемику В. И. Трубинского с Н. Б. Кузьминой и Е. В. Немченко в оценке диалектных конструкций с этим глаголом (Трубинский 1984: 186 и след.). Взгляд на глагол *быть* как на синкретичное слово характеризует работы таких исследователей, как М. М. Гухман, А. И. Смирницкий, М. И. Стеблин-Каменский и др. (см. об этом: Дементьева 1973: 4). Значительное внимание синкретичности бытийного глагола уделяет Л. Г. Бондарчук (Бондарчук 1985).

Синкретизм экзистенциальной и связочной функции глагола *быть* оказывается очень важным исходным элементом в создании поэтического мира Цветаевой.

Глагол *быть* представлен в ее поэзии различными формами, принадлежащими к активному и пассивному лексико-грамматическому запасу в современном русском языке: личными формами 1-го и 3-го лица единственного числа настоящего времени; формами прошедшего времени единственного и множественного числа всех трех родов; личными формами 1-го, 2-го и 3-го лица единственного и множественного числа будущего времени; причастиями,

как сохраняющими глагольность, так и стремящимися к адъективации и субстантивации; формами императива, сослагательного наклонения; инфинитивом, элементами фразеологизированных сочетаний *должно быть*, *быть может*, *то есть*, *как есть* и др. Семантика бытия отражается и в употреблении однокоренных с *быть* слов *сбыться*, *забыть*, *забыться*, *пребыть*, *бывать*, *непробудный* и др., в использовании существительных *бытие*, *небытие*, *быт*, *сущность*, *существенность*, *существование*, *быль*, *былье*, *будущность* и др., в словах *нет* и *нести*. Не имея возможности подробно остановиться на фактах отражения семантики бытия всеми частями речи, сосредоточим анализ на употреблении собственно глагольных форм слова *быть* (в том числе и причастных), которое отражает общие закономерности языкового представления понятия «бытие» наиболее отчетливо.

Формы настоящего времени глагола *быть* в произведениях Цветаевой показывают, что она, семантизируя формальный элемент — связку (или вспомогательный глагол), превращая формальное в содержательное, постоянно придает связке экзистенциальное значение. Сам факт наличия связки *есть* в поэтическом тексте не может быть нейтральным, поскольку в современном русском языке связка настоящего времени употребляется очень ограниченно — в научном или официальном стиле речи. При этом ее использование определяется не столько функционально-стилевой разновидностью речи, сколько установкой на архаическую модель определений типа *лингвистика есть наука о языке* — вместо более современного оборота *лингвистика — это наука о языке*.

В поэзии Цветаевой форма *есть* в основной функции связки встречается неоднократно.

1. Прям, прям
Дым окраин.

Труд — Хам,
Но не Каин.

Перемалываюсь,
Переламываюсь

(II: 257).

Обшлаг —
Вдоль стола.
Наш лак
Есть смола.

(III: 129);

2. Бургомистр

<...>

Рабской сущности ундергрунд —
Музыка — есть — бунт.

<...>

Женской сущности септ-аккорд —
Музыка — есть — чорт.

<...>

Что есть музыка?

Тайный страх
Тайного рата Гете —

Пред Бетховеном

(II: 255—256);

3. На рвань нудную, вдовью —
Что? — бровь вверх! (Чем не лорнет —
Бровь!) Горазд спрашивать бровью
Глаз. Подчас **глаз есть — предмет**

(II: 285);

4. Не в чаю спитом

Славы — дух мой креп.
И казна моя — немалая есть!

Под твоим перстом —
Что господень хлеб

В первых трех примерах наличие связки объясняется, несомненно, установкой Цветаевой на афористичность высказывания. Используя модель научного определения со связкой как усилителем ясности толкования, Цветаева ставит на место определения метафору, утверждая тем самым ясность и объективность метафорического способа познания. (В эссе «Земные приметы» Цветаева говорит: «Две любимые вещи в мире: песня — и формула». — IV: 527). Актуализирующие связку знаки тире, особенно стоящие по обе стороны связки, превращают ее из формального элемента в значимый: форма *есть* становится указателем истинности постулируемых связей и отношений, ее можно истолковать как 'это существует (имеется) в устройстве мира в таком виде, представлено такой сущностью'. Тем самым факт употребления и актуализация связки настоящего времени в конструкциях с метафорическими отождествлениями художественного текста придают связке экзистенциальное значение. Анализируя использование связки *есть* в научном стиле речи М. В. Ломоносова, Г. Н. Акимова отметила, что в конструкциях со связкой и подлежащее, и сказуемое чаще всего выражены отвлеченными существительными (Акимова 1963: 100). Возможно, что это свойство конструкций с именным сказуемым и определяет абстрагирующие потенции метафоры в предложениях отождествления. Кроме того, предложения с именным сказуемым обычно бывают распространенными, выражения типа *леность есть порок* встречаются очень редко (указ. соч.: 101). У Цветаевой же мы наблюдаем преимущественно одночленную именную часть сказуемого — *шов, предмет, бунт, чорт*. Может быть, это объясняется тем, что синтетический способ познания в художественном творчестве в отличие от аналитического научного способа познания требует образ-

ной достоверности, а образ оказывается семантически более объемным именно при нераспространенной присвязочной части сказуемого, так как в этом случае область бытия представлена неограниченной.

В четвертом примере строка *И казна моя — немалая есть* построена по модели фольклорных (былинных) конструкций, где реликтовая связка выполняет ритмическую функцию. Однако в контексте стихотворения функция формы *есть* не сводится ни к ритмической, ни к стилизационной. Окружающий эту строку контекст не стилизован под фольклор, и на фоне авторского словоупотребления строка *И казна моя — немалая есть* легко может быть подвержена такой смысловой интерпретации: *И казна у меня есть немалая*. Однако строка Цветаевой отличается от предложенной интерпретации добавочными смыслами. Во-первых, притяжательное местоимение *моя* вместо предложно-падежного сочетания *у меня* указывает на принадлежность неотторжимую, природную (*казна* здесь понимается как духовное богатство). Во-вторых, постпозиция (одновременно и рифменная позиция) глагола *есть* актуализирует акцентным выделением именно экзистенциальное значение глагола, а присущее ему посессивное значение передается притяжательному местоимению; гипотетическое сочетание *у меня* может рассматриваться как исходное для тех языковых сдвигов, которые превращают связку в знаменательный глагол. Смысл же сочетания *у меня есть* является исходным в мировоззренческом противопоставлении понятий *иметь* и *быть*, важным для Цветаевой. Один из друзей Цветаевой — С. М. Волконский — пишет в предисловии книги «Быт и бытие», посвященной Цветаевой: «Помню, вы как-то сказали, что сочинили себе девиз: “Mieux vaut être qu’avoir”. Вы правы. “Avoir” — это *быт*, “Être” — это *бытие*» (Волконский 1924: XIV). Поэтому в контексте стихотворения «В седину — висок...» со строкой *И казна моя — немалая есть* казна Цветаевой — не та казна, которую «имеют»,

а та, которая «есть» как сущность; та, которая осуществляет свое бытие.

Экзистенциальная функция глагола *быть* в настоящем времени в отличие от функции связочного *есть* обычна для русского языка и стилистически нейтральна (ср. *у него есть брат*). Поэтому употребление экзистенциального *есть*, смысл которого принципиально важен для Цветаевой, в большинстве случаев связано с активным стремлением поэта вывести это слово из речевого автоматизма. Актуализирующие приемы многочисленны и разнообразны: начертательное выделение (в рукописях — подчеркивание или сильный нажим, в изданиях — курсив) и др. Ниже приводятся примеры таких приемов: 1 — начертательное выделение; 2, 6 — тире; 3, 4, 6 — ненормативное двоеточие перед глаголом или после него; 1, 3 — помещение слова в позицию переноса; 5 — многократный повтор в конструкциях параллелизма; 6 — повтор на стыке строк; 2, 7 — употребление наречий и наречных сочетаний при сказуемом *есть*; 8 — семантизированное противопоставление форм настоящего времени формам другого времени; 2, 7: 9 — противопоставление экзистенциальных *есть* и *нет, несть*:

1. И если где-нибудь ты *есть* —
Так — в нас. И лучшая вам честь,
Ушедшие — презреть раскол:
Совсем ушел. *Со всем* — ушел.
(II: 326);
2. Тридцатая годовщина
Союза — верней любви.
Я знаю твои морщины,
Как знаешь и ты — мои,

Которых — не ты ли — автор?
Съедавший за дестью десть,

- Учивший, что нету — завтра,
Что только сегодня — **есть**
(II: 311);
3. Древа вещая весть!
Лес, вещающий: **Есть**
Здесь, над сбродом кривизн —
Совершенная жизнь
(II: 44);
4. Кормилица
<...>
Кроме кровного — молочный
Голос — млеку покоримся! —
Есть: второе материнство.
(III: 653);
5. Тезей
<...>
В мире горы **есть** и долины **есть**,
В мире хоры **есть** и низины **есть**,
В мире моры **есть** и лавины **есть**.
В мире боги **есть** и богини **есть**.
(III: 685);
6. **Есть** на карте — место:
Взглянешь — кровь в лицо!
Бьется в мўке крестной
Каждое сельцо.
<...>
Жир, Иуду — чествуй!
Мы ж — в ком сердце — **есть**:
Есть на карте место
Пусто: наша честь
(II: 350, 351);

7. Ровно в срок подгниют перильца.
Нет — «нечаянно застрелился».
Огнестрельная воля бдит.
Есть — намеренно был убит
Вещью, в негодованьи стойкой
(II.: 283);
8. Ф е д р а
<...>
Но под брачным покрывалом
Сна с тобой мне было б мало.
Кратка ночка, вставай-ежься!
Что за сон, когда проснешься
Завтра ж, и опять день-буден.
О другом, о непробудном
Сне — уж постлано, где лечь нам —
Грежу, не ночном, а вечном,
Нескончаемом, — пусть плачут! —
Где ни пасынков, ни мачех,
Ни грехов, живущих в детях,
Ни мужей седых, ни третьих
Жен...
Лишь раз один! Ждав — обуглилась!
Пока руки **есть**! Пока губы **есть**!
Будет — молчано! **Будет** — глядено!
Слово! Слово одно лишь!
- И п п о л и т
Гадина
(III: 670 — 671);
9. А р и а д н а
<...>
Но твоих воспаленных бредом
Уст — заране ответ мне ведом:

«Божества над мужчинами **есть**
Власть безжалостнейшая».

Т е з е й
(преклоняясь)

Несть
(Ш: 598).

Такая многообразная и настойчивая актуализация гиперболизирует существующее в языке экзистенциальное значение глагола. Если в обычном языке логически не выделенное экзистенциальное *есть* представляет значение бытия как пресуппозицию высказывания (Гак 1981: 122; ср. другое мнение — о пресуппозиции значения бытия только для связочного *быть* — Чвани 1977: 59), а в актуальном членении предложений типа *у него есть брат* содержанием высказывания (ремой) является сочетание *есть брат*, то в приведенных контекстах ремой становится именно глагол. Поэтический язык осуществляет важную языковую тенденцию к превращению бытийного глагола в центр высказывания: в обиходной речи «высказывания с логически выделенными глаголами встречаются, и довольно часто. Говорящий прибегает к ним то в целях полемики с чуждой для него концепцией мира, то пользуется ими в качестве напоминания или “установки на поведение”» (Аругтюнова, Ширяев 1983: 61). В произведениях Цветаевой почти все примеры с актуализацией бытийного глагола отражают либо полемику с чуждой концепцией мира — с концепцией обыденного сознания, либо полемику лирического «я» на новой стадии развития с лирическим «я» предшествующей стадии. Примеры 1, 4, 6, 7, 9 имеют эксплицитно выраженное полемическое содержание, а аргументом в полемике становится художественно мотивированная и гиперболизированная бытийность формы *есть*.

При такой функциональной нагруженности глагола *быть* ясно, что активное использование архаической формы 1-го лица *есмь* мотивировано внутренней логикой лирического «я» Цветаевой. По данным словоуказателя О. Г. Ревзиной и И. П. Оловянниковой, форма *есмь* встречается в поэзии Цветаевой 18 раз. Форма эта употребляется и в функции связки, и в экзистенциальном значении далеко не только в стилизованных текстах, но и прежде всего в лирических стихотворениях, где она непосредственно обозначает бытие лирического «я»:

Не возьмешь моего румянца —
Сильного — как разливы рек!
Ты охотник, но я не дамся,
Ты погоня, но **я есмь** бег
(II: 251);

Я — есмь. Ты — будешь. Между нами — бездна.
Я пью. Ты жаждешь. Сговориться — тщетно.
Нас десять лет, нас сто тысячелетий
Разъединяют. — Бог мостов не строит.

Будь! — это заповедь моя. Дай — мимо
Пройти, дыханьем не нарушив роста.
Я — есмь. Ты — будешь. Через десять вёсен
Ты скажешь: — **есмь!** — а я скажу: — когда-то...
(I: 406).

Первый контекст со связкой *есмь* прямо указывает на понимание Цветаевой своей сущности как движения, изменчивости. И если здесь бытие понимается как интенсивная жизнь, то во втором стихотворении, посвященном молодому поэту, экзистенциальное *есмь* указывает на то, что значение бытия приобретает абсолютный характер в смысле полной реализации личности и относительный характер в

смысле временных границ. Абсолютизация бытийного значения определяется несколькими факторами: а) отсутствием каких-либо локализаторов, представляющих область бытия (см.: Арутюнова, Ширяев 1983: 15) или других зависимых от глагола слов; б) знаками тире, актуализирующими рему, полностью сосредоточенную в глаголе; в) семантическими параллелями в антитезе *есмь / тью* — *будеши / жаждеши*; г) изолированным императивом *будь*. Относительность бытийного значения выражена: а) переменной субъекта *я* → *ты*; б) переменной предиката *будеши* → *есмь* (однако при этом утверждается и тождество предикатов: *Я — есмь* → *Ты скажешь*: — *есмь!* чем косвенно утверждается и тождество субъектов как постоянство жизни в ее изменчивости; относительное представлено одновременно и абсолютным); в) противопоставлением настоящего — будущего — прошедшего времени при эвфемистическом обозначении прошедшего — *когда-то*. Бытие в настоящем, будущем и прошедшем дано в стихотворении как относительное при дизъюнкции временной локализации и как абсолютное при ее конъюнкции.

Форма *есмь* при перемене субъекта, в данном контексте обоснованного прямой речью после конструкции *ты скажешь*, обнаруживает некоторую тенденцию к освобождению от грамматического значения лица, тенденцию, которая более отчетливо выступает в стихотворении из цикла «Деревья» и в прозаическом произведении «Искусство при свете совести»:

Стан по поясицу
Выпростав из гробовых пелён —
Взлет седобородый: **Есмь!** —
Переселень! — Легион!
Целые народы

Выходцев! — На милость и на гнев!
Види! — Буди! — Вспомни!

...Несколько взбегающих дерев
Вечером, на всхолмье

(II: 147).

«В чем же отличие художественного произведения от произведения природы, поэмы от дерева? Ни в чем. Какими путями труда и чуда, но оно есть. **Есмь!**» (V: 346).

Конечно, пантеистическая идея слияния человека и его творческой силы с природой мотивирует синкретизм формы *есмь*, отнесенной и к субъекту — деревьям, и к субъекту — Цветаевой. Однако уже то, что в стихотворении первый субъект — множество (*легион*), и то, что неподвижному субъекту приписывается движение, изменчивость (*переселенье, взбегающих*), показывает, что форма *есмь*, абстрагируясь от грамматических значений 1-го лица и единственного числа, становится выразителем идеи бытия как изменчивости, слияния лирического «я» Цветаевой с пантеистической множественностью — абсолютом. Вспомним, что в истории языка происходила десемантизация глагола *быть*, формы которого получали только грамматическое значение, постепенно утрачивая и его (в современном русском языке форма *есть* выражает значения любого лица и числа, ср. *Кто есть я? Кто есть ты? У него есть дети, Это не суть важно*). Деграмматизация глагола привела к тому, что в конечном счете (на данном этапе развития языка) остаточный семантический элемент экзистенциальности оказался единственным значением формы *есть*: явление, дошедшее до предела развития, перешло в свою противоположность. Подобное изменение происходит и с архаизмом *есмь*: его деграмматизация ведет к семантизации.

Мысль Марины Цветаевой о пантеистическом слиянии поэта с природой во всех ее частных проявлениях и тем самым с абсолютом, сближающая ее идею с идеями античных и средневековых философов — как идеалистов, так и материалистов, — наиболее четко выражена в стихотворении из

цикла «Провода», открывающем еще одну важную для понимания мировоззрения Цветаевой сторону, связанную с трактовкой абсолютного бытия:

Перестрадай же меня!
Я всюду: Зори и руды я, хлеб и вздох,
Есмь я и буду я, и добуду
Губы — как душу добудет Бог:

<...>

Через дыхание... (Перси взмыли,
Веки не видят, вокруг уст — слюда...)
Как прозорливица — Самуила
Выморочу — и вернусь одна:
Ибо другая с тобой, и в судный
День не тягаются...

Вьюсь и длюсь.

Есмь я и буду я, и добуду
Душу — как губы добудет уст

Упокоительница...

(II: 178—179).

В этом контексте интересен поворот темы бытия как пантеистической реализации личности поэта, темы победы бытия — духа над иллюзией бытия — страстью (есмь везде и всегда, и этим утолю любовную страсть).

Здесь в образе «уст упокоительницы» отчетливо виден и поворот темы бытия — победы над страстью к теме небытия — смерти, что в значительной степени представлено и во многих из цитированных контекстов со словом *быть*. Абсолют мыслится лежащим за пределом жизни с ее антитезой физического и духовного. С таким пониманием абсолюта связана антитеза «жить — быть», постепенно формирующаяся в творчестве Цветаевой и очень важная

для понимания ее мировоззрения. Если в молодости бытие осмысливается как интенсивная жизнь — горение (*Рано еще не быть! Рано еще — не жечь!* — II: 202), то в более поздних стихах находим:

Юность — любить,
Старость — погреться:
Некогда — **быть**,
Некуда деться

(II: 263);

Жить — стареть,
Неуклонно стареть и сереть.
Жить — врагу!
Все, что вечно, — на том берегу!

(II: 273).

В поэме «Лестница» форма *есмь* выявляет природную сущность вещей на уровне бытия, сфокусированного в акте разрушения, и противопоставляет эту абсолютную сущность другой сущности, данной на уровне жизни, в которой вещи являются временными, преходящими субстанциями, воспринимаемыми как материальные обыденным сознанием:

Ночь — как бы высказать?
Ночь — вещи исповедь.
Ночь просит искренности,
Вещь хочет высказаться —

Вся! Все унижены

<...>

Вещь, бросив вежливость:
— Есмь мел! железо есмь!
Не быть нам выкрестами!

<...>

Скло, с полок бережных:
— Пе—сок есмь! Вдребезги ж!
Сти—хий пощечина!
Скло — в пыль песочную!

Прочь, ложь и ломанность!
Тю—фяк: — солома есмь!
Мат—рас: — есмь водоросль!
Всё, вся: — природа есмь!

<...>

Огнь, в куче угольной:
— Был бог и буду им!

(П.: 281—282).

В последней из цитированных строк понятие «есмь» в его связи с небытием как начальной и конечной стадией жизни раскрывается и через соединение грамматических значений прошедшего и будущего времени в образе огня-бога. Здесь важно и то, что огонь — традиционный символ любви, страсти, интенсивной жизни, творческого вдохновения, жертвенности. По-разному раскрывая и углубляя смысл самого известного и всеобщего традиционного символа во многих своих произведениях, Цветаева показывает огонь в состоянии пред-бытия и после-бытия как в состоянии истинном, абсолютном. При этом важно еще, что возвращение к абсолюту возможно только после горения, страсти, интенсивной жизни. Поэтому жизнь, по концепции Цветаевой, ценна во всех ее максимальных проявлениях как приближающая к абсолюту (жизнь — сгорание).

Все рассмотренные примеры с формой *есмь* далеки от стилизации архаической речи, эта форма выполняет чисто семантические функции. Будучи связкой, как в поэме «Лестница», она ни в коем случае не может быть синонимична связке нулевой, поскольку отчетливо семантизирована как в контексте произведения, так и в контексте всего творчества

Цветаевой. Семантизация же связки выявляет экзистенциальное значение глагола и наполняет его философским содержанием.

В трагедиях «Ариадна» и «Федра», использующих фабульные мотивы античных трагедий, переосмысленные Цветаевой в соответствии с ее картиной мира, естественно видеть и стилизующую роль формы *есмь*:

М и н о с

<...>

Нынче смерти его канун!

А р и а д н а

Но твой первенец, царь, **был** юн,
Я же — **есмь**. И тому уж трижды
Восемь весен, отец!

(III: 591);

И п п о л и т

Умру бездетным.
Не впервые о том скорблю.

<...>

Даром — сила, и даром — жила!
Колыбели не дав, могила
Есмь и матери и отцу

(III: 664).

В первом контексте из трагедии «Ариадна» Ариадна противопоставляет свое бытие в настоящем бытию брата в прошлом, т. е. небытию (форма прошедшего времени выделена начертательно), а во втором контексте из трагедии «Федра» Ипполит отождествляет свое бездетное бытие со смертью. В обоих случаях употребление формы *есмь* не ограничивается стилизацией уже хотя бы потому, что в первом контексте

была и составляет смысл одного из ранних стихотворений Цветаевой «Идешь, на меня похожий...»:

Не думай, что здесь — могила,
Что я появлюсь, грозя...
Я слишком сама любила
Смеяться, когда нельзя!
И кровь прилиwała к коже,
И кудри мои вились...
Я тоже **была**, прохожий!
Прохожий, остановись!

(I: 177).

Интересный пример актуализации перфектного значения, свойственного форме *был*, видим в стихотворении из цикла «Георгий»:

Ресницы, ресницы.
Склоненные ниц,
Стыдливостию ресниц
Затменные — солнца в венце стрел!

— Сколь грозен и сколь ясен! —
И плащ его — **был** — **красен**,
И конь его — **был** — **бел**.

Смущается Всадник,
Гордится конь.

<...>

В ветрах — высок — седлецо твое,
Речной осокой — копьцо твое
Вот-вот запоем в восковых перстах
У розовых уст
Под прикрытьем стрел
Ресничных,

Вспоеет, вскричит.

— О, страшная тяжесть
Свершенных дел!

И плащ его **красен**

И конь его **бел**

<...>

— Колеблется — никнет — и вслед копью

В янтарную лужу — вослед копью

Скользнувшему.

— Басенный взмах

Стрел...

Плащ **красен**, конь **бел**

(II: 35, 36).

В этом контексте трижды повторяется, варьируя форму, рефрен: *И плащ его — был — красен <...> И плащ его красен <...> Плащ красен*. Конструкция с именным сказуемым содержит при первом употреблении связку *был*, актуализированную двусторонним тире, затем связка опускается, но сохраняется посессивное определение *его*, затем конструкция с опущенной связкой и опущенным определением превращается в афористичный двучлен. Синтаксические изменения приводят к изменению формы прошедшего времени (выделяющейся на фоне номинативных предложений и конструкций с настоящим и будущим временами глаголов) в форму настоящего времени. Таким образом, бытийное значение конструкции с глаголом-связкой, постепенно освобождаясь от частных значений времени и принадлежности, представляет собой логический перфект как абсолютное настоящее время, указывая на автономную постоянность характеризующей оппозиции «красен — бел».

Употребление форм прошедшего времени глагола *быть* в поэзии Цветаевой вскрывает противоречие между бытием и небытием и при использовании отрицательных конструкций.

Луну заманим с неба
В ладонь — коли мила!
Ну а ушел — как не был,
И я — как не была.

Гляжу на след ножовый:
Успеет ли зажечь
До первого чужого,
Который скажет: пить

(I: 562—563).

С одной стороны, *ушел — как не был* значит 'не оставил следа', фразеологизм по своей семантике противоположен перфектному значению и означает небытие. С другой стороны, контекст указывает на незаживающий *след ножовый* — след бытия как причастности к миру героини и как форму самого бытия в этом мире. Можно видеть здесь также противопоставление подобия и сущности: подобие — *как не был*, сущность — *был*.

Отрицание бытия как причастности к миру любимого человека становится в следующем стихотворении одновременно и утверждением бытия абсолютного — бытия за пределом страсти и уже независимого от страсти:

Умирая, не скажу: **была**.
И не жаль, и не ищу виновных.
Есть на свете поважней дела
Страстных бурь и подвигов любовных.

Ты, — крылом стучавший в эту грудь,
Молодой виновник вдохновенья —
Я тебе повелеваю: — **будь!**
Я — не выйду из повиновенья

(I: 407—408).

Своеобразное отрицание перфектного значения формы *был* находим в контексте из сатирической сказки «Крысолов»:

В Гаммельне собственных нищих нет.

Был, было, раз — да помер

(П.: 213).

Конструкции типа *согласился было, но передумал* восходят к древнерусскому плюсквамперфекту (**есть был согласился*). В современном русском языке частица *было* (сформировавшаяся при утрате родовых различий глаголом *быть* прошедшего времени в составе конструкции) указывает на отрицание одного действия (уже совершенного) другим действием, т. е. на временность, преходящий смысл того, что обозначено глаголом.

В приведенном контексте корневой повтор глагола *бытия* и частицы, временной ограничитель — обстоятельство *раз*, слово *помер* подчеркивают неактуальность экзистенциального значения глагола для настоящего. Конечно, связь подобных конструкций с древним плюсквамперфектом в современном русском языке утрачена, однако нельзя не обратить внимания на четко выраженную замену исходного глагола настоящего времени в первой позиции плюсквамперфекта на глагол прошедшего времени: **есть был был* → *был было* (или, при другой грамматической интерпретации, на опущение формы *есть*, способной к выражению перфектности).

В контексте «Крысолова» образ не существующего теперь в Гаммельне нищего включен в гротескную картину мещанского благополучия и бездуховности горожан; нищий здесь — знак победы духа над плотью — победы, которая имела случайный и преходящий характер и в конечном счете победой не стала. Поэтому конструкция, восходящая к плюсквамперфекту, и превращается у Цветаевой в «антиперфект».

Будущее время глагола *быть* используется преимущественно в функции связки (*Буду — тебе — певчим — I: 280*) или вспомогательного глагола в составе аналитической формы (*Буду брать — труднейшую ноту, / Буду петь — последнюю жизнь! — II: 187*). Как и в случаях употребления настоящего и прошедшего времени связки, семантизация формального элемента создается его актуализацией. Ярких примеров с чисто экзистенциальным значением форм будущего времени в исследованных текстах немного. Выше уже анализировалось стихотворение «Я — есмь, ты — будешь», наиболее показательное в этом плане (см. с. 377—378).

Рассмотрим другие примеры, обнаруживающие экзистенциальное значение форм будущего времени.

В синее небо ширя глаза —
Как восклицаешь: — Будет гроза!

На проходимца вскинувши бровь —
Как восклицаешь: — Будет любовь!

Сквозь равнодушья серые мхи —
Так восклицаю: — Будут стихи!
(II: 342).

Параллелизм восклицательных предложений со значением бытия в будущем превращает глагол *быть* в член, объединяющий понятия «гроза», «любовь» и «стихи» в общее понятие стихии, противопоставленное общему понятию исходного покоя, никакой стихии не предвещающего (*синее небо, на проходимца, сквозь равнодушья серые мхи*). Эмоциональность конструкций с прямой речью, обозначенная не только восклицательными знаками, но лексически выраженная глаголами *восклицаешь, восклицаю* на фоне образов покоя, исключает сомнения в преимущественной экзистенциальности форм *будет* и *будут*. Образный контраст и ин-

тонационный строй стихотворения актуализируют значение долженствования, этимологически свойственное корневому алломорфу *бу-*. Образ лирического «я» предстает здесь как образ поэта, видящего неочевидное, предсказывающего движение, которое возникает из покоя. Значение долженствования в этом случае аргументируется в первой строфе волей природных сил, во второй — волей жизни, в третьей — творческой волей поэта, основанной на воле природы и воле жизни. Таким образом, глагол *быть*, совместивший экзистенциальное значение со значением долженствования, объединяет образы стихий в понятии бытия на трех его уровнях: физическом (гроза), психологическом (любовь) и духовном (стихи). В этом объединении существенно и уподобление слова *стихи*, имеющего значение конкретного предмета в языке обыденного сознания, словам, обозначающим события.

Экзистенциальный смысл связки *будет* может актуализироваться корневым повтором, объединяющим грамматическое значение связки с лексическим значением присвязочной именной части сказуемого:

К о р м и л и ц а
Издали, издавна поведу:
Горькие женщины в вашем роду, —
Так и слава вам **будет в будущем!**
(III: 647).

Такой повтор восстанавливает утраченную в языке глагольность субстантивированного причастия, одновременно усиливая и грамматическое значение связки до лексического значения формы *будет*: связочная функция этой формы подавляется ее экзистенциальной функцией. Вместе с тем значение предметности субстантивированного причастия не утрачивается, а, напротив, получает соответствие с экзистенциальным смыслом глагола. Таким образом, корневой повтор усиливает одновременно и глагольное, и именное

свойство причастия, что теоретически кажется маловероятным, но оказывается возможным в поэтическом тексте. Это еще раз подтверждает тезис о том, что поэтическое слово принадлежит не столько уровню речи, сколько уровню языка.

Экзистенциальное значение форм будущего времени глагола *быть* актуализировано в произведениях Цветаевой и включением этих форм в деривационные ряды, представленные в пределах микроконтекста. Так, в стихотворении из цикла «Провода» находим:

Есмь я, **и буду я, и добуду**
Губы — как душу добудет бог
<...>
Есмь я, **и буду я, и добуду**
Душу — как губы добудет уст
Упокойница...

(II: 178—179).

Повторенная дважды строка *Есмь я, и буду я, и добуду* представляет собой градационный ряд с усилением признака бытия. Контакт однокоренных слов *буду* и *добуду* актуализирует приставку второго слова и вызывает ассоциации с активной словообразовательной моделью *бегу* → *добегу*, *пишу* → *допишу*, *пою* → *допою* — моделью, в которой приставка *до-* обозначает доведение действия до предела. Окказиональное значение предела бытия в слове *добуду* поддерживается позицией переноса, в которую оно поставлено. Все это позволяет видеть в слове *добуду* окказиональную гиперболу экзистенциального смысла глагола. В сочетаниях *добуду губы* и *добуду душу*, обусловленных синтаксической структурой контекста, слово *добуду* имеет узуальное значение ‘достать, разыскать, получить’ (МАС). Структурный параллелизм слов *губы* и *душу* раскрывает не традиционную для теологии и искусства оппозицию «телесное — духовное», а принципиально важ-

ную для Цветаевой идею о том, что телесное и духовное составляют единую сущность в точках крайнего напряжения, предела. Таким образом, семантический синкретизм слова *добуду* в его окказиональном значении, указывающем на предел бытия, и одновременно в узуальном значении ‘достану, разыщу, получу’ оказывается связанным с синкретизмом физического и духовного в поэтическом мире Цветаевой.

Значение предела бытия, гипербола экзистенциального смысла глагола *быть* реализуется в поэзии Цветаевой и в приставочном глаголе *пребуду*:

С другими — в розовые груди
Грудей... В гадательные дробы
Недель...
А я тебе пребуду
Сокровищницею подобий

По случаю — в песках, на щебнях
Подобранных, — в ветрах, на шпалах
Подслушанных... Вдоль всех бесхлебных
Застав, где молодость шаталась
(II: 181—182);

Стремит журавлиный,
Стремит безоглядно.
Я спеси не сбавлю!
Я в смерти — нарядной
Пребуду — твоей быстроте златоперой
Последней опорой
В потерях простора!

(II: 27).

Глагол *пребыть* , архаичный и традиционно-поэтический в современном русском языке, имеет узуальное значение ‘остаться неизменно, сохраниться’ (МАС). В приведенных

контекстах этот глагол выступает как знаменательная связка благодаря лексическому значению приставки, распространяющемуся на семантику глагола в целом. Однако помимо стилистической функции — создания торжественной тональности стихотворений — слово *пребуду*, актуализированное переносом, становится в своем словарном значении выразителем идеи вечного бытия. В первом контексте абсолютизация бытия связана с отрицанием зависимости бытия как причастности к миру любимого человека от факторов переходящих, временных, важных только для обыденного сознания (*С другими — в розовые груди / Грудей... В гадательные дроби / Недель...*), и с утверждением зависимости бытия от вечных ценностей духовного уровня, которые на языке обыденного сознания названы *подобиями*.

Во втором контексте слово *пребуду* прямо указывает на независимость бытия духа от физической смерти. Возможно, что для Цветаевой важно не только значение предельности, заключенное в приставке *пре-*, но и значение чрезмерности, свойственное этой приставке. В таком синкретизме значений предельности и чрезмерности чрезмерность бытия предстает его запредельностью. Кроме того, приставка *пре-* указывает и на изменение состояния. В таком случае *пребуду* читается как 'буду в новом качестве за пределом бытия: буду причастна не жизни, а вечности'. Именно причастность вечности позволяет стать лирическому «я» Цветаевой причастной миру лирического адресата — «Последней опорой в потерях простора».

Чрезвычайно интересна актуализация экзистенциального значения связки *будет* в сочетании с формой прошедшего времени присвяточного причастия, перфектного по своему грамматическому значению. Такое сочетание имеется в уже цитированном контексте из трагедии «Федра»: *Будет — молчано! Будет — глядено!* Эти конструкции содержатся в монологе Федры — ее страстном обращении к Ипполиту. Федра, которой волей богов суждено погибнуть, выражает мысль

о подлинной любви за пределом земной жизни и остается не понятой Ипполитом, способным воспринимать любовь только на уровне обыденного сознания. Ненормативность сочетаний *Будет — молчано! Будет — глядено!* определяется тем, что пассив причастий образован от непереходных глаголов, да еще к тому же по своей семантике не связанных с активностью действия. Подобные сочетания с переходными глаголами вполне нормальны в русском языке: *будет сделано*. В таком случае и слова *молчать, глядеть*, способные в поэтической строке вести себя как переходные глаголы, получают свойство переходности. Объектом же подразумеваемых исходных сочетаний (**молчать что, *глядеть что*) становится субстанция абсолюта, в котором слово и облик любимого человека приобретают характер вечных и невыразимых сущностей. Тот факт, что формы грамматического пассива ненормативно образованы Цветаевой от семантически пассивных глаголов, гиперболизирует саму идею пассивности как отражения действия стихийных сил, не зависящих от воли человека. Перфектность причастий *молчано* и *глядено* не противопоставлена будущему времени связки, а означает полную реализацию страсти-стихии; эта реализация отнесена в контексте произведения к будущему-смерти, будущему-абсолюту. Поэтому формы прошедшего и будущего времени, указывающие на смерть, семантически сближаются. Их общее значение — значение небытия как бытия на уровне абсолюта.

Подобные грамматические отношения между связкой будущего времени и знаменательной причастной формой глагола прошедшего времени, обозначающие результативность действия в будущем и не обусловленные переходностью знаменательного глагола, существовали в истории языка: именно так образовывалось II будущее сложное время (предбудущее) — *буду ходил*.

Все значения, оттенки значений и коннотации глагола *быть*, представленные его различными грамматически-

ми формами, можно видеть и в употреблении инфинитива. Особенность инфинитива состоит в том, что он является обобщением частных, выполняет номинативную функцию. *Быть* для Цветаевой означает и реализацию личности в единстве физического и духовного бытия, и выполнение предназначения поэта, и движение — изменчивость как форму жизни, приближающую к абсолюту, и подверженность действию стихийных сил. Все эти значения синкретически совмещены и взаимообусловлены в контексте творчества Цветаевой. Рассмотрим два характерных примера, связанных с освобождением значения слова *быть* от значения частных бытия.

В цикле «Ариадна» есть стихотворение, построенное на параллелизме конструкций «*быть* + страдательное причастие»:

Оставленной быть — это втравленной быть

В грудь — синяя татуировка матросов!

Оставленной быть — это явленной быть

Семи океанам... Не валом ли быть

Девятым, что с палубы сносит?

Уступленной быть — это купленной быть

Задорого: ночи, и ночи, и ночи

Умоисступленья! О, в трубы трубить —

Уступленной быть! — Это — длиться и слыть

Как губы и трубы пророчеств

(II: 186).

Стихотворный цикл «Ариадна» написан за год до одноименной трагедии, в которой подробно разрабатывается тема Ариадны, уступленной любящим ее Тезеем Вакху и получившей бессмертие благодаря разлуке с любимым, благодаря тому, что она против своей воли оказалась причастной к миру богов. Стихотворение, приведенное здесь, является как

бы наброском основной идеи трагедии, сосредоточившим в себе смысл философских категорий пассива и бытия в интерпретации Цветаевой.

Цветаева повторяет в этом стихотворении слово *быть* 8 раз: 4 раза — как внутреннюю тавтологическую рифму и 4 раза — как тавтологическую рифму на концах строк, в позиции переноса. Внутреннюю рифму создают и формы страдательных причастий, семантически объединенных в тексте на основе общего значения подлежащего ‘быть отвергнутой, лишенной причастности к миру любимого’ и общего значения сказуемого ‘оказаться причастной к миру вечного’. Постулируемое тождество общих значений подлежащего и сказуемого (темы и ремы) указывает на единство противоположностей на основе грамматического значения пассива: причастность к вечности зависит не от воли человека, а от воли божества; приобщение к вечности-бессмертию определяется подверженностью наитию стихийных сил. В этом контексте слово *слыть*, рифмующееся с восьмикратно повторенным *быть*, восстанавливает свою внутреннюю форму, связывающую понятия «слыть», «слава» (принадлежность вечности) и «слово» (принадлежность искусству). Регенерация внутренней формы глагола *слыть* осуществляется не только на основе глубинного смысла образа Ариадны, но и в контексте стихотворных строк *слыть / Как губы и трубы пророчеств*. *Слыть* понимается не на уровне обыденного сознания в смысле подмены подлинности видимостью, а на уровне абсолютного бытия: ‘воплотить свое бессмертие в слове, т. е. в легенде об Ариадне’. Такая трактовка образа покинутой героини — трактовка, принадлежащая самой Цветаевой, — проецирует этот образ на образ поэта, личности которого предстоит воплотиться в слове и тем самым «быть» в абсолютном смысле этого слова.

В этом плане интересно проанализировать употребление слова *быть*, сочетающегося со словом *одиноким* в стихотворении «Тоска по родине. Давно...».

Тоска по родине! Давно
Разоблаченная морока!
Мне совершенно всё равно —
Где совершенно одинокой

Быть, по каким камням домой
Брести с кошелкою базарной
В дом, и не знающий, что — мой,
Как госпиталь или казарма.

Мне всё равно, каких среди
Лиц — ошетиливаться пленным
Львом, из какой людской среды
Быть вытесненной — непременно —

В себя, в единоличье чувств.
Камчатским медведём без льдины
Где не ужиться (и не тщусь!),
Где унижаться — мне едино.

<...>

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
И всё — равно, и всё — едино.
Но если по дороге — куст
Встаёт, особенно — рябина...

(II: 315—316).

Исследователи творчества Цветаевой неоднократно обращали внимание на это стихотворение, отмечая его эмоциональную напряженность: «Среди патриотических стихотворений Цветаевой есть одно удивительное — “Тоска по родине...”, где все, как и в “Хвале богатым”, нужно понимать наоборот. Такие пронзительные, глубоко трагические стихи мог написать только поэт, беззаветно влюбленный в родину и лишившийся ее» (Орлов 1965: 21). Лингвистическому анализу этого стихотворения посвящена статья Л. Н. Дедюхиной. Предлагаемый в этой статье анализ фрагмента стихотворения с глаголом *быть* представляется совершенно неправильным

по основному выводу о семантике глагола в контексте стихотворения: «Eрjambement, рассекающий первую придаточную часть, выделяет в ней глагол *быть*. Выделенность его говорит об особой значимости: глагол *быть* используется не только как глагол-связка (“одинокой быть”), но и как автосемантическое слово в значении “существовать”: именно *быть* (раз не на родине), а не *жить...*» (Дедюхина 1974: 29). Действительно, глагол *быть* выделен переносом, однако его противопоставленность глаголу *жить* обнаруживает не низкое, а высокое значение глагола бытия. Обстоятельственные слова и конструкции, сочетающиеся с инфинитивом *быть* (*где, из какой людской среды*), представляют собой в полном смысле локализаторы обобщенного понятия бытия. Быть где-то, с кем-то — это частные проявления бытия, а полный и подлинный смысл этого слова — ‘быть самой собою, поэтом, причастным к абсолютному бытию’, — обнаруживается в изоляции глагола *быть* от локализирующих обстоятельств. Изоляция эта определяется позицией переноса, в которой слово *быть* приобретает независимое от частных значение, эксплицитно выраженное в строках этого стихотворения:

А я — до всякого столетья!

<...>

Все признаки с меня, все меты,
Все даты — как рукой сняло:
Душа, родившаяся — где-то

(II: 316).

Поэтому, несомненно, слово *быть* указывает не на бездуховное существование, противопоставленное подлинной жизни, как считает Л. Н. Дедюхина, а как раз наоборот — на духовное, абсолютное, независимое от частных бытие поэта. Цветаева в своей прозе, в переписке с друзьями настойчиво разъясняла смысл слова *быть*, относящийся к бытию поэта, независимому от обстоятельств жизни: «Актер — вторичное. Насколько поэт — être, настолько актер — paraître

<...> Посадите его (поэта. — Л. 3.) на остров — перестанет ли он быть? А какое жалкое зрелище: остров — и актер!» (IV: 519 — «Земные приметы»).

В стихотворении «Тоска по родине. Давно...» показана прежде всего лирическая героиня Цветаевой, вытесненная «из людской среды» в сферу духа. И пронзительность этого признания в любви к родине состоит не в том, что Цветаева чувствует ущербность своей отверженности в отлучении от родины, а в том, что чувство родины оказывается сильнее и главнее самого главного: независимости абсолютного бытия. Цветаева утверждала: «Родина не есть условность территории, а непреложность памяти и крови. Не быть в России, забыть Россию — может бояться лишь тот, кто Россию мыслит вне себя. В ком она внутри, — тот потеряет ее вместе с жизнью» (IV: 618. — <Ответ на анкету журнала «Своими путями»>). Судьба Марины Цветаевой, ее возвращение на родину стали поступком, реализующим и смысл стихотворения (состоящий в том, что чувство родины сильнее независимого бытия поэта), и смысл высказывания «в ком она внутри — тот потеряет ее лишь вместе с жизнью». Полное освобождение абсолютного бытия поэта от места проживания и состоялось для Цветаевой за пределом жизни.

Освобождение смысла глагола *быть* от частных значений, связанных с понятием земного бытия, т. е. жизни, наиболее полно реализуется в контекстах с независимым употреблением инфинитива и императива (без дополнительных, обстоятельств и других зависимых членов предложения):

Зори пьет, море пьет — в полную сыть
Бражничает. — Панихид не служить!
У навсегда повелевшего: **быть!** —
Хлеба достанет его накормить!

(I: 295);

Быть — повести!

На то ведь и

Поэтом — в мир рождаешься!

(I: 513);

Ложи, в слезы! В набат, ярус!

Срок, исполнься! Герой, **будь!**

Ходит занавес — как — парус,

Ходит занавес — как — грудь

(II: 204).

Подобных примеров в поэтических произведениях Цветаевой немало. Рассмотрим один из них — глагол *быть* в стихотворении «О слезы на глазах!..» из цикла «Стихи к Чехии».

О слезы на глазах!

Плач гнева и любви!

О Чехия в слезах!

Испания в крови!

О черная гора,

Затмившая — весь свет!

Пора — пора — пора

Творцу вернуть билет.

Отказываюсь — **быть.**

В Бедламе нелюдей

Отказываюсь — жить.

С волками площадей

Отказываюсь — выть.

С акулами равнин

Отказываюсь плыть —

Вниз — по теченью спин.

Не надо мне ни дыр
Ушных, ни вещей глаз.
На твой безумный мир
Ответ один — отказ

(II: 360).

Это стихотворение анализировал Ю. М. Лотман, показывая роль структурных повторов в семантической организации смысла слов, образов, текста в целом. Глагол *быть* занимает центральное место в серии таких повторов. Ю. М. Лотман пишет: «И лексическое, и грамматическое (инфинитив) значение слова “быть” подчеркивает признак универсальности. Слово “быть” в своей семантической обобщенности и всеобщности становится почти местоимением: оно заменяет *все* глаголы существования и деятельности. Антитеза первого лица “отказываюсь” и инфинитива “быть” дает наиболее общую формулу отношения “я и мир”. Однако это не просто отказ от мира, а отказ от мира, в котором торжествует фашизм. Поэтому “быть”, оставаясь обобщенно-философским, развертывается во все более конкретную и распространенную цепь значений» (Лотман 1998: 174—175). Далее Ю. М. Лотман цитирует строки с глаголами *жить*, *выть*, *плыть* и комментирует, как значение этих глаголов в контекстных сочетаниях включается в значение глагола *быть*. Общий смысл обстоятельственных групп и их частные различия уравнивают значения слов *жить*, *выть*, *плыть* с универсальным *быть*, и, таким образом, «создается модель мира, не дающая никаких иных возможностей бытия» (там же, 217).

Анализ образов, связанных с материальной природой «я», отказывающегося от бытия в мире подчинения злу, приводит Ю. М. Лотмана к мысли о том, что «если материальная природа “я” вводит этот образ в мир Творца, то и отказ — самоуничтожение — приобретает характер не только богоборчества, но и богоубийства. Именно это делает анализируемый текст одним из самых резких осуждений бога человеком в

русской поэзии и придает особую семантическую весомость заключительному стиху: “Ответ один — отказ”» (там же). При всей глубине анализа, данного Ю. М. Лотманом, последний вывод вызывает сомнение, основанное на том, что образ бога в цикле «Стихи к Чехии» последовательно связан с темой Чехословакии как божьего творения:

Бог, создав Богемию,
Молвил: «Славный край!»

<...>

Богова! Богемия!
Не лежи, как пласт!
Бог давал обеими —
И опять подаст!

(II: 350);

Бог! Если ты и сам — *такой*,
Народ моей любви
Не со святыми упокой —
С живыми оживи!

(II: 362);

Не умрешь, народ!
Бог тебя хранит!

(II: 362).

Последние две цитаты приведены из стихотворений, написанных и помещенных в цикле после стихотворения, в котором манифестируются отказ от бытия и, по мнению Ю. М. Лотмана, богоборчество вплоть до богоубийства. В то же время Германию Цветаева не называет созданием бога, а связывает ее с образом безумного в своей страсти игрока Германна. Исходя из этого, можно предложить другой анализ контекста, связанного с отказом от бытия, — анализ, не противоречащий основному ходу мысли Ю. М. Лотмана, однако

расставляющий другие акценты и приводящий к другой интерпретации понятия «Творец» в стихотворении.

В ряду структурно параллельных инфинитивов *быть* — *выть* — *жить* — *плыть* смысл исходного элемента *быть* раскрывается через смысл частных проявлений бытия, о чем и говорит Ю. М. Лотман. Но важно, что независимому инфинитиву противостоят инфинитивы зависимые. Их сочетаемость указывает на локализирующие факторы — где, с кем, куда и как. Все зависимые инфинитивы называют проявления жизни, ограниченной факторами вынужденного, ложного бытия «в бедламе нелюдей». Сочетание *безумный мир* развивает тему безумия, обозначенную словом *бедлам* и данную в предыдущих стихотворениях цикла — «Германии», «Март», где эта тема связывается с превращением страсти, азарта в разрушительную силу. Глаголы *выть*, *жить*, *плыть* выявляют свою двойственную семантику: с одной стороны, это проявления жизни, страсти, подверженности действию стихийных сил, что высоко ценится Цветаевой, с другой стороны, все это оборачивается злом и подчинением злу. Жизнь как максимальное воплощение страсти-азарта превращается в зло, не-жизнь. Слово *быть* не только раскрывается через понятия жизни, но и противопоставляется этим понятиям, т. е. тоже семантически двойственно. Однако его двойственность принадлежит более высокому уровню сознания, что соответствует более высокому уровню понятия бытия по сравнению с понятием жизни. Безумие мира, в котором само бытие становится ложным, дано в образах искаженной природы: образы волков и акул указывают не только на хищническую сущность побеждающего фашизма, но и на противоестественность этой хищной силы, так как «волки площадей» помещены в город, «акулы равнин» — на сушу. Тем самым природное, естественное (страсть хищника) подменяется социальным, искажающим истинное мироздание. Интересно сопоставить эти образы социализированных зверей с образами естественных зверей

в стихотворении «Полон и просторен...» из того же цикла. Говоря о Чехословакии как о стране природной гармонии, созданной божьей волей, Цветаева дает образы зверей (а в стихотворении «Один офицер» и образ леса) как апофеоз гармонии человека и природы:

Горы — турам поприще!

<...>

Там растила сына я,

И текли — вода?

Дни? или гусиные

Белые стада?

<...>

Прокляты — кто заняли

Тот смиренный рай

С зайцами и с ланями,

С перьями фазаньими..

<...>

Край мой, край мой проданный

Весь, живьем, с зверьем¹

(II: 348, 349);

¹ Тональность и лексика этого гимна единению человека и природы поразительно напоминает содержание псалма 103 «О сотворении мира» из Священного писания:

М. Цветаева

Горы — турам поприще!

Черные леса,

Доли в воды смотрятся,

Горы — в небеса.

<...>

Доли — ланям пастбище

Не смутить зверья...

<...>

...Тот смиренный рай

С зайцами и ланями,

С перьями фазаньими... (II: 349).

Псалом 103 «О сотворении мира»

...Устрояешь над водами горние чертоги...

Ты послал источники в долины;

между горами текут воды...

<...>

... [Воды] поят всех полевых зверей;

дикие ослы утоляют жажду свою...

<...>

...На них [древах] гнездятся птицы;

ели — жилище аисту, высокие

горы — сернам, каменный утес —

убежище зайцам...

Пока пулями в немца хлещет, —
Целый лес ему рукоплещет
(II: 353)

Противоестественность, ложность мира, связанного с темой Германии, раскрывается в многочисленных образах цикла:

Есть на теле мира
Язва: все проест!
<...>
Жир, аферу празднуй!
Славно удалась.
Жир, Иуду — чествуй!
(II: 350, 351);

О мания! О мумия
Величия!
(II: 357);

Полны́ руки козырей:
В ордена одетых
Безголовых королей,
Продувных — *валетов*¹
(II: 358).

В письме к Анне Тесковой (1937 г., еще до оккупации Чехии) Цветаева прямо указывала, что фашистская Германия

¹ Семантика ложности, противоестественности представлена в цикле даже на фонетическом уровне: в стихотворении «Не бесы — за иноком...» последняя строка «За фюрером — фурии!» состоит из двух иноязычных слов, содержащих явный признак неславянского происхождения: букву «ф», повторенную в строке дважды. Отметим также неочевидное для читателя, но несомненно явное для самой Цветаевой каламбурное употребление слова *вран*, в котором оказались совмещенными значения 'вестник гибели' и 'лгун'. Если в окончательном варианте стихотворения рефреном выступает слово *вран*, то в черновом варианте — *лгун* (II: 528).

ассоциируется с анти-жизнью. Сравнивая советский и немецкий павильоны на парижской выставке, она пишет: «...А немецкий павильон есть крематорий плюс wert. Первый жизнь, второй смерть, причем не моя жизнь и не моя смерть, но все же — жизнь и смерть <...> (А, догадалась! Первый — жизнь, второй — мертвечина: мертвецкая) <...> Не фигуры по стенам, а идолы, кто строил и устраивал?» (Цветаева 1991: 132). Творение такого мира (антимира) Цветаева не приписывает Богу. Цветаева отнюдь не была религиозно ортодоксальной. В «Искусстве при свете совести» она пишет: «Многобожие поэта. Я бы сказала: в лучшем случае наш христианский Бог *входит* в сонм его богов. Никогда не атеист, всегда многобожец, с той только разницей, что высшие знают старшего (что было и у язычников). Большинство же и этого не знают и слепо чередуют Христа с Дионисом, не понимая, что уже сопоставление этих имен — кощунство и святотатство» (V: 363). В таком случае можно говорить по крайней мере о дуалистическом отношении Цветаевой к понятию творения, близкому к апокрифическим и нехристианским представлениям, противопоставлявшим бога — создателя добра богу — создателю зла. Поэтому не случайно, что, перефразируя Достоевского в строке *Творицу вернуть билет*, Цветаева заменяет слово *Бог*, употребленное Достоевским, на слово *Творец*: именно этот создатель мира зла может требовать в жертву за благополучие, пусть и всеобщее (ср.: *Отказываюсь плыть / Вниз по теченью спин*), — благо, за жизнь в искаженном мире — жизнь естественную, за антибытие — бытие. Таким образом, слово *быть* в стихотворении «О слезы на глазах!..» можно рассматривать как слово, совместившее в себе значения бытия и антибытия.

Во всем этом есть еще один важный момент. Стихи эти не ограничиваются рамками политической публицистики. В тридцатых годах Цветаева решала мучительный вопрос о природе и сущности творчества, сомневаясь в том, является ли оно, порожденное стихией, — благом («Искусство при

свете совести»). Именно поэтому говорит она о многобожии поэта и о кощунственности такого многобожия. И поэтому понятие «творец» связано для нее и с понятием творчества, т. е. сущности поэта, его бытия. В стихотворении «О слезы на глазах!..» Цветаева впервые оценивает поэта не с позиции внутреннего «я», а с позиции окружающего мира. Возможно, именно таким взглядом со стороны объясняются странные на первый взгляд строки о любимом ею народе Чехословакии:

Его и пуля не берет,
И песня не берет!

(II: 361).

Для прежней Цветаевой неподвластность кого-либо песне могла быть только приметой чужого и враждебного мира. К тому же в данном случае речь идет о народе очень музыкальном, что Цветаева неоднократно подчеркивала в письмах к А. Тесковой.

Стихотворение «О слезы на глазах!..» написано в год возвращения Цветаевой из эмиграции. Это возвращение, с одной стороны, реализовало стремление вырваться из общего в то время для Европы движения *вниз по течению спин*¹, с другой стороны, стало актом отречения от того, что казалось *главнее главного* — отречения от возможности независимого бытия отверженного поэта ради общей судьбы со своими близкими, вернувшимися в СССР.

В поэтических произведениях Цветаевой встречаются весьма разнообразные причастные образования от глагола *быть*, как лексически и грамматически нормативные для современного русского языка (*бывший, небывший, буду-*

щий), так и ненормативные: сохраняющее глагольность — *сущий*, краткие — *сущ, равносущ, будущ*, аналитически образованное причастие будущего времени *имеющему быть рожденным*. Сам факт сравнительной частотности окказиональных форм по отношению к общему числу причастий говорит об осознанном внимании поэта к этой части речи и о том, что содержание высказываний требовало языкового сдвига.

Действительное причастие настоящего времени *сущий*, утратив глагольность, в современном русском языке выступает только как прилагательное со значением ‘настоящий, подлинный, истинный’ (*сущая правда*) или как существительное (*всё сущее*).

Цветаева употребляет слово *сущий* как причастие в трагедиях на античные сюжеты — «Ариадна» (ниже — пример 1) и «Федра» (пример 2) — в произведениях, изобилующих стилизованными архаизмами, в стихотворении «С этой горы, как с крыши...», где символика также связана с античной культурой — образами из произведений Гомера (пример 3). Слово с корнем *-сущ-* встретилось в лирических стихотворениях вне стилизации (примеры 4, 5, 6).

1. Прорицатель

<...>

Жив! Не сожжен, а жгуц,
Бьющ — тако огонь пурпурный
Лемноса. Старец, **сущ** —
Сын твой! Не горстку в урне... —
(III: 623);

2. Ипполит

<...>

Сон мне
Снился. Тмящая мне всех жен
Сущих — мать посетила сон

¹ Цветаева писала Анне Тесковой: «До последней минуты и в самую последнюю верю — и буду верить — в Россию: в верность ее *руки*. Россия Чехию сожрать *не даст*: попомните мое слово <...> Чехия для меня сейчас — среди стран — единственный человек. Все другие — волки и лисы, а медведь, к сожалению — далек» (Цветаева 1991: 138).

Мой. Живущая в мне одном
Госпожа посетила дом
Свой. Се — урна ее золе!
Дом единственный на земле
(Ш: 640);

3. От очевидцев скрою
В тучу! С золою съем.
...С этой горы, как с Трои
Красных — стен.

Страсти: хвала убитым,
Суцим — срам.
Так же смотрел на битву
Царь — Приам
(Ш: 222);

4. Шестикрылая, ра — душная.
Между мнимыми — ниц! — **суцая**,
Не задушена вашими тушами
Ду — ша
(Ш: 164);

5. Ибо в призрачном доме
Сем — призрак *ты*, **суций**, а явь —
Я, мертвая...
(Ш: 183);

6. В мире, где всё —
Плесень и плющ,
Знаю: один
Ты — **равносуц**

Мне
(Ш: 238).

Примеры 1—5 обнаруживают общую закономерность: и в стилизации, и вне ее слово *суций* является членом важных семантических оппозиций. Оно противопоставлено слову *мертвый* или его синонимам: в первом примере речь идет о мнимой смерти Тезея, в которую поверил его отец, во втором — об умершей матери Ипполита, в третьем эксплицитно выражена оппозиция *убитым* — *суцим*, в пятом — *суций* — *мертвая*. В четвертом контексте слово *суцая* противопоставлено слову *мнимыми*, говорится, что душа осталась живой, в шестом примере равносущность героя и героини выступают *в мире, где всё — плесень и плющ*, т. е. оппозиция *суцее* — *мертвое* ('неподлинное') имеется и здесь и в целом последовательно отражена при всех употреблениях с этим вариантом корня.

Противопоставление *суций* — *мертвый* оказывается в поэзии Цветаевой предпочтительнее противопоставления *живой* — *мертвый*: ее понятие жизни, причем вовсе не бездуховной и не обывательской, а жизни напряженной, страстной, почти всегда рангом ниже, чем понятие бытия. Исключения составляют, пожалуй, только самые ранние стихи и самые поздние — «Тоска по родине. Давно...», «О слезы на глазах!..». В эссе «Наталья Гончарова» Цветаева прямо указывает на ограниченность понятия «жить» и на абсолютный характер понятия «быть»: «Из ущелья дует. Кажется, что на конце его живет ветер, бог с надутыми щеками. Ветер — живет, может ли ветер жить, жить — это где-нибудь, а ветер везде, а везде — это *быть*. Но есть места с вечным ветром...» (IV: 65).

Цветаева как бы постоянно подвергает проверке смысл слова *суций*, связывая его то с понятием физической жизни (примеры 1, 2, 5), то с понятием физической смерти и освобождения духа от плоти (пример 4). Так, в контексте 2 именно умершая мать Тезея — *Тмящая мне всех жен / Суцих — мать посетила сон*, т. е. 'в смысле абсолютного вневременного бытия превосходящая всех живых'; в контексте

З также утверждается превосходство убитых воинов над живыми (*Страсти: хвала убитым, / Сущим — срам*); в стихотворении «Душа» (пример 4) говорится об отделении души от тела, о вознесении ее «в лазурь», в этом контексте лирическая героиня и названа *сущей* между *мнимыми*, т. е. живущими. В пятом контексте предельно ясно и афористично выражена связь слова *мертвая* с понятием высшим по отношению к *сущему* как к живому.

Таким образом, слово *сущий* («настоящий, подлинный, истинный») как исходно отражающее и в общенародном языке, и в идиостиле Цветаевой высокое понятие бытия, приобретает в ряде контекстов смысл противоположный, что определяется повышением и превышением критерия истинности в картине мира Цветаевой, для которой истина — абсолют, лежащий за гранью жизни.

В целом анализ употребления двух ключевых слов в поэзии Цветаевой — существительного *верста* и глагола *быть* — показывает, что смысловая напряженность слов с общей семантикой предельности способствует реализации потенциальных свойств языка и на лексико-семантическом уровне (*верста*), и на грамматическом уровне (*верста, быть*). При этом индивидуально-авторское смысловое наполнение слова *верста* обнаруживает возможности, не реализованные в общенародном литературном языке, т. е. тенденции развития, а семантический объем слова *быть* актуализирует преимущественно утраченные языковые свойства, возрождает элементы прошлых языковых состояний.

3. Окоём

Рассмотрим смысловое и образное содержание наполнение слова *окоём* в сатирической поэме-сказке «Крысолов» и некоторых других текстах. Поэма написана в 1925 г. по мотивам немецкой легенды о музыканте, спасшем город Гаммельн

от крыс. Сюжетная схема поэмы такова: крысы, соблазненные звуками флейты, выходят за городскую черту и тонут в озере. Получив вместо обещанной награды — дочери бургомистра — футляр для флейты, музыкант уводит на гибель детей.

Цветаева наполняет этот сюжет своим содержанием, основа которого — ответ на вопрос о сущности искусства (*Что есть музыка?*). По замыслу Цветаевой, крысы — «земные заботы, от которых Охотник освобождает город» (III: 779), но в поэме они скорее представлены как носители разрушительной стихии, агрессивной антикультуры. Гротескная метафора, изображающая крыс, двойственна в оценке: крысы, дойдя до крайности в своем безудержном обжорстве, всё же могут стремиться к нематериальному и способны подчиниться стихии музыки. Этим они отличаются от горожан, для которых музыка — к *каплуну* — *приправа; Аффектация неких чувств, / Коих и нету; антракт; афронт* — // *Смыслу здравому; среди которых Всяк музыканту на свадьбе рад, — / Только не в роли зятя.*

Тема творчества как максимально интенсивного проявления жизни, ведущего от быта к бытию, т. е. тема искусства — высшей ценности и губительной стихии постоянно находится в центре внимания Цветаевой, разрабатывается во многих ее произведениях, приобретая особую четкость формулировок в эссе «Искусство при свете совести».

Слово *окоём* получает максимальную смысловую нагрузку в эпизоде гибели крыс, соблазненных музыкой. Переход в потусторонний невидимый мир представлен перемещением за горизонт:

Вышел радоваться, —
Не оглядываться!

Вот он, в просторы — лбом,
Города крайний дом.

— **Око—ём!**
Грань из граней, кайма из каём!
«Отстаем», —
Вот и рифма к тебе, окоём!

Скороход
В семитысячемилевых, флот,
Обогнавший нас раз
Навсегда — дальше глаз, дальше лба:

Бредовар!
Растопляющий всякую явь —
Аки воск, —
Дальше всех наших воплей и тоск!

Тоскомер!
Синим по синю (восемь в уме),
Как по аспиду школьной доски,
Давшей меру и скорость тоски:

Окохват!
Ведь не зря ж у сибирских княжат
Ходит сказ
О высасывателе глаз.

Ведь не зря ж
Эта жгучая женская блажь
Орд и стай —
По заглывателю тайн.

Окоим!
Окодер, окорыв, околом!
Ох, синим —
синё око твое, окоём!

Вышед в вей,
Допроси строевых журавлей,
В гаолян —
Допроси столбовых каторжан!

— Он! — За ним?
— Он же! — Ну, а за? — Он же...
— Джаным!

Здесь — нельзя.
Увези меня за

Горизонт!..

(П.: 239—240).

Слово *окоём*, которое принято считать русским синонимом греческого по происхождению слова *горизонт*, оказывается в тексте поэмы средоточием цветаевской философии и поэтики выхода за предел.

Для того чтобы понять, какие смыслы слов *окоём* и *горизонт* актуализируются и порождаются в поэме «Крысолов», обратимся сначала к исходным этимологическим значениям этих слов и дадим краткий исторический комментарий.

Оно состоит из двух корней. Первый корень — древнее общеславянское слово *око* 'глаз', ставшее в русском литературном языке поэтизмом высокого стиля. Второй корень образован от глагола *имати* и входит в такие слова, как *ёмкий*, *приём*, *объём*, *подъём*, *водоём*, а также — в измененном виде — в слова *взять*, *взимать*, *принять*, *принимать*, *обнять*, *обнимать* и т.п.

Слово *окоём* отличается по смыслу от слова *горизонт*, так как *горизонт* — линия (в материалистическом определении — воображаемая)¹, а *окоём* — по значению составляющих корней — объём видимого.

¹ По словарному определению, *горизонт* в основном значении этого слова — это 'линия кажущегося соприкосновения неба с земной

Слово *окоём* воспринимается современным носителем русского языка как архаизм: «[Степь] воспитывала в древнерусском южанине чувство шири и дали, представление о просторном горизонте, окоеме, как говорили в старину» (Ключевский, Курс русской истории); «Горизонт — это всё то, что может охватить наш глаз на земле, или, говоря по-старинному, всё то, что “емлет око”» (Паустовский. «Золотая роза»). Однако ни древнерусским, ни полным синонимом слова *горизонт* интересующее нас слово не является.

Его нет в Словаре русского языка XI—XVII в. (там приводятся примеры употребления слова *оризонт* Симеоном Полоцким в 1667 г. и патриархом Никоном в 1676 г.), нет слова *окоём* в словаре Даля, в Словаре Академии Российской 1788—1794 г., оно отсутствует с таким значением в Картоотеке Словаря XVIII в.¹, не отмечено употребление этого слова в Словаре языка Пушкина, а также в Словаре церковнославянского и русского языка Академии наук 1847 г. В Картоотеке Словаря русского языка, которая содержит большое количество примеров из текстов XIX в., самое раннее употребление слова *окоём* со значением ‘горизонт’ зафиксировано в приведенной выше цитате из Ключевского.

А. А. Леонтьев еще в 1964 г. обратил внимание на отсутствие этого слова в лексикографических источниках и, представив убедительные доказательства, предположил, что слово появилось в начале XX века — впервые у В. О. Ключевского, затем у М. Волошина: *Весь жемчужный окоем / Облаков, воды и света* («Весь жемчужный окоем...»), *Скалистых гор зубчатый окоем* («Дом поэта»), *Благослови свой синий окоем* (там же) и в романе А. Н. Толстого «Петр I». А. А. Ле-

или водной поверхностью <...> // часть неба, зрительно приближенная к земле; небосклон <...> // обозримое пространство, видимая даль (МАС).

¹ В ней имеется единственная карточка на слово *окоём* с цитатой: «Тьфу! Какой окоём! Онъ меня взбѣситъ наконецъ. Можноль едакъ, пришедь въ чужий и незнакомый домъ, залыгать людей, и брать на себя чужия имена! Попов, Бурлин. Досути. Т. II. 1772. С. 252».

онтьев показывает, что слово *окоем* встречается именно у тех писателей, которые принадлежали к кругу Волошина, в том числе и у Цветаевой (Леонтьев 1964: 164—171).

В анализируемом фрагменте из поэмы «Крысолов» слово разделено на две части знаком тире, и в этом можно видеть несколько функций. Прежде всего, ритмическое акцентирование с привнесением дополнительного ударения выводит слово из автоматизма восприятия; при этом происходят два противоположно направленных процесса: усиление чувственного восприятия слова экспрессивной ритмизацией и усиление рационально-аналитического восприятия морфемным членением.

Заметим, что структурная и ритмическая модель трехсложного двухкорневого слова *окоём* и всех его производных в цитированном фрагменте: *окохват, окоим, окодёр, окорыв, околom* — это и модель многих других слов, находящихся как в пределах, так и за пределами цитированного контекста, например *скороход, бредовар, тоскомер, крысолов, водопой, кривотолк, солнцеверт, мозговрат*. Такая структура слова — своеобразный ритмический лейтмотив поэмы. Многочисленные образования с приставкой *пере-* типа *пересып, перекорм, переверт, передерг* имеют ту же ритмическую структуру и, по существу, словообразовательную, так как частое повторение приставки делает именно ее общей частью родственных слов, что соответствует статусу корня.

Рационально-аналитический способ представления слова выходит за рамки словообразовательной функции и порождает в данном случае синтаксический сдвиг. Слово *окоём* и без тире представляет собой предложение в структуре строфы: оно занимает отдельную строку, а восклицательный знак фиксирует конец предложения. Но расчленение слова на осмысленные части приводит к тому, что это слово получает статус не просто номинативного предложения типа *Весна; Ночь*, а одновременно и предложения двусоставного, где

око — субъект-подлежащее, а *ём* — предикат-сказуемое. Эту структуру можно интерпретировать как 'око есть вместилище пространства'. Предикативность второй части слова дополнительно мотивируется ее глагольным происхождением (от глагола *иметь*).

Двойственность синтаксического статуса слова-предложения усложняется еще и двойственностью семантической интерпретации, которая обнаруживается при анализе текстопорождающей функции тире.

Для поэтики Цветаевой типично, что каждая из частей расчлененного слова становится автономной и вызывает новые образы. Это обнаруживается и в метафоре *Ох, синим-синё око твое, окоём!*, где часть *око* дана как самостоятельное слово, и в словообразовательной индукции, вызывающей целую серию новообразований-окказионализмов: *окохват, окоим, окодёр, окорыв, околом*.

Последовательность окказиональных слов, образованных от глаголов *хватать, драть, рвать, ломать*, обнаруживает градацию с нарастанием экспрессии, с усилением образа болевого ощущения вплоть до деструкции, разрушения. Максимальная способность зрения оборачивается своей противоположностью — слепотой.

При этом показано превращение ока-субъекта в око-объект: сначала глаза представлены как вместилища пространства, а потом — как добыча этого пространства, пространство становится вместилищем глаз. Смысл такой трансформации — в идее Цветаевой о ценностном приоритете пассива. Подчинение стихиям мыслится как высшая форма творческого состояния, как условие познания абсолюта и растворения в нем. Необходимым этапом на пути к этому состоянию является максимальное напряжение активной творческой энергии, страсть. Переживание этого состояния мучительно: страсть (в современном смысле этого слова) соединена со страданием, что соответствует и этимологии корня *-страд*.

Надо сказать, что русский язык оказался вполне готов к синкретическому представлению актива и пассива и к переосмыслению отношений между частями двухкорневого слова. При любой интерпретации второй буквы «о» в слове *окоём* (а она может быть истолкована и как конечная гласная слова *око*, и как соединительная гласная) имеются грамматическая, словообразовательная и фразеологическая возможности переосмысления. Грамматическая возможность превращения актива в пассив заложена в омонимии именительного и винительного падежей; словообразовательная — в том, что соединительная гласная не способствует различению субъектного или объектного значений первой части (ср.: *водопад* и *водовоз*). В слове *водоём* с тем же вторым корнем, что и *окоём*, часть *водо-* фигурирует именно как объект.

Семантическая возможность переосмысления обусловлена многочисленными коннотациями, которые получает слово *глаз* в различных контекстах и особенно во фразеологии. В данном случае понятие важнее лексемы, так как метафора основана на понятии, а стилистически нейтральная лексема *глаза* активнее в своих фразеологических связях.

Исходное значение слова *окоём* 'принимающий глазами' подтверждается устойчивыми сочетаниями типа *есть глазами, пожирать глазами* в значении 'внимательно смотреть' (попутно заметим, что само слово *внимательно* имеет ту же образную основу: 'принимать, вбирать в себя' — и тот же корень, что и в слове *окоём*). Идея поедания как присвоения чего-л. и как приобщения к чему-л. и пищи как жертвы — древнейшая мифологема¹. Субъект-деятель предстает в магическом ритуале поедания как агрессор, а его творческий акт слияния с другой сущностью — и как акт разрушения этой

¹ См.: Мифы народов мира: 428. Ср. также анализ стихотворений Цветаевой «Имя твое — птица в руке...» и «Бузина», выполненные Е. Фарыно. Поглощение-отождествление «означает обычно у Цветаевой погружение ее «Я» в небытие, полное растворение в мировом потоке сущностей»; «на уровне сущностей дифференцированность между обоими 'партнерами' полностью устраняется» (Фарыно 1986: 23, 40).

сущности. Агрессивность глаз усилена в языке метафорическим употреблением лексики, связанной с охотой, войной или стихийным бедствием: глазами можно *стрелять*, взгляд может быть *острый, пронизывающий (пронзительный), жгучий, испепеляющий, ослепляющий*, в глазах можно *утонуть*. Мифологическая сущность таких метафор воплощена и в персонажах типа Василиска, и в самой лексике: ср. глагол *сглазить* 'причинить вред взглядом'.

В поэзии Цветаевой эти переносные значения оказались хорошо усвоенными, разработанными и получили дальнейшее развитие. Например, в поэме «Перекоп» есть такие строки, обращенные к дозорному:

Фуражки не порочь:
Режь, ешь глазами ночь!

<...>

Ешь, режь глазами шлях!

<...>

Не ешь глазами — жри

Ночь! — Ночь-моя-ночлег!

Рос — сийский человек,

Один да на бугру —

Не ем глазами — жру

Русь

(III: 152—153).

Глаза как субъект агрессии или как оружие представлены в таких, например, контекстах: *Напрасно глазом — как гвоздём / Пронизываю чернозём* (II: 325); *Так давно уж Саулу-Царю не пьется, / Так давно уже землю пытается око* (II: 52) — ср. языковую метафору *пытливый взгляд*. Взгляд Елены на Троию приводит к тому, что всё вокруг *обескровлено, обезнадёжено, обеззено, обезжемчужено* и т.д. (II: 240).

Вместе с тем в языке существуют разнообразные фразеологические сочетания, в которых пристальный взгляд делает глаза не агрессором, а жертвой: *лезть в глаза, мозолить глаза, резать глаза, слепить глаза, бить в глаза*. Метафоры, в которых глаза оказываются жертвой, у Цветаевой тоже многочисленны — от традиционных типа *бить нам в очи* (о солнце) до неожиданных, где объект зрения представлен как *шприц* или *веселящий газ*:

Каждый росток — что зеленый розан,
Весь **окоём** — изумрудный сплав.

<...>

Каждый росток — **животворный шприц**

В око: — так сокол не видит пахот!

В ухо: — так узник не слышит птиц!

(III: 754);

Туда: **в веселящий газ**

Глаз, газа... В платный Содом?

(II: 229).

Пристальный взгляд на что-либо запретное предстает в мифологии как губительный для человека. В греческой мифологии это Медуза Горгона, в библейской — превращение жены Лота, оглянувшейся на горящий Содом, в соляной столб. Во фрагменте из поэмы «Крысолов» говорится о мифологическом *высасывателе глаз*, упоминание которого дает первый импульс к интерпретации слова *око* как объекта агрессии: *окоём* — вместилище глаз; *око* — уже не принимающая, а, напротив, отчуждаемая сущность.

Окказионализмы *окохват, окодёр, околом* имеют словообразовательную аналогию в таких словах разговорного языка, как, например, *горлохват, зубодёр, костолом*, где первые основы имен существительных обозначают объект грубого травмирующего действия. Заметим попутно, что глаголы

хватать, рвать, драть, ломать наилучшим образом подходят для изображения действий крыс, которые *Целый мир грозятся схрустать*, а здесь в сферу их внимания попадает пространство, но оно само поглощает крыс.

В образной системе Цветаевой максимальное проявление какой-либо сущности в динамике приводит к разрушению этой сущности и переходу ее в иное состояние; в пределах нашей темы это дыры, пустоты, провалы на месте глаз как окна в подземное или небесное инобытие:

Ужасные! — Пламень и мрак!

Две черных ямы.

<...>

Подземной бездны зеркала:

Два смертных глаза

(II: 33);

Всё видят пресветлые два

Провала в небесную бездну

(I: 422);

Пустоты отроческих глаз! **Провалы**

В лазурь! Как ни черны — лазурь!

(II: 50);

Уж не глазами, а **в вечность дырами**

Очи, котлом ведёрным!

(II: 240).

Психологической мотивацией таких образов является опустошающее страдание, приближающее к пределу жизни. Потеря зрения в результате его предельного напряжения и растворения в пространстве-абсолюте ведет к сакральной слепоте, и эту сакральность Цветаева часто подчеркивает:

Осточертевшая лазорь.

(С нее-то и **ослеп**

Гомер!)

(III: 149);

И Спаса светлого славит **слепец** бродячий...

(I: 303).

Помимо сущностного единства актива и пассива, субъекта и объекта, агрессора и жертвы в анализируемом фрагменте из поэмы «Крысолов» обнаруживается еще и такое расширение смысла слова *окоём*, которое может быть осознанно или интуитивно обусловлено совершенно другими его значениями, имеющимися за пределами литературного языка, — архаическими и диалектными, а также фонетическим совпадением со словом *окаём* (sic!).

В словаре В. И. Даля зафиксированы образованные от глагола *окаймлять* прилагательное *окаемный* — ‘опричный, кромешный, находящийся вне чего’ и существительное *окаем* — сев.-вост. ‘негодный, изверженный, лентяй, тунеядец, обманщик, плут, мошенник, неслух, околотень’; бран. ‘раскольник’ (Даль-II: 661)¹.

У Цветаевой *окоём* — это и *грань из граней, кайма из кайм*, и соблазн, обман. Две совершенно разные этимологии — 1) *окоём* ‘вмещаемый оком или вмещающий око’ и 2) *окаём* ‘являющийся каймой’ или ‘находящийся за гранью’

¹ Здесь не дифференцированы написания слова с буквами «о» и «а», так как соответствующие звуки совпадают в безударной позиции и предпочтеть какое-либо написание невозможно без этимологической интерпретации слова носителем говора или без проясняющего этимологию контекста. В словарных статьях не приводятся контекстных иллюстраций, которые достаточно убедительно подтверждали бы орфографический выбор. В Картоотеке Псковского словаря зафиксирован текст, указывающий на обозначение словом *окоём* (*окоёма? окоёмы?* — Л.З.) архаичной долбленной лодки: *окоёмы выдолбленные, как корыто, одно весло, две вместе*. Название выдолбленного бревна тоже могло вызвать бранное употребление слова.

(ср. совр. слово *маргинальный*) — совпадают в едином образе и в едином философском концепте. Не исключено, что псевдоархаизм *окоём* — своеобразное переосмысление народного слова *окоём / окаём*. Кстати, любопытной иллюстрацией к диалектным значениям слов *окаем* и *окаемный*, характеризующим отверженного человека, может быть стихотворение Цветаевой «*Есть в мире лишние, добавочные, / Не вписанные в окоём...*» (II: 185). Слово *окоём* в этих строчках объединяет диалектное значение ‘отверженный’ и литературное значение ‘горизонт’. Не исключено, что на народное и поэтическое восприятие бранного значения повлияло и наличие в языке созвучного слова *окаанный*.

В Словаре русских народных говоров отражено 7 значений слова *окоём / окаём* в его бранном употреблении на территориях Архангельской, Вологодской, Ярославской, Владимирской, Новгородской, Псковской, Тверской областей: 1. «лентяй, тунеядец»; 2. «скряга, скупец»; 3. «обманщик, плут, мошенник» <...> // «о завистливом человеке»; 4. «неслух»; 5. «глупец, дурак»; 6. «негодник, изверг»; 7. «бранно о раскольнике». В Картотеке Словаря русского языка имеются выписки из фольклорных материалов с фиксацией значений, указывающих на этимологическую основу *око*: «завидуший» (= ‘тот, кто смотрит жадными глазами’) и «докучливый» (= ‘тот, кто лезет на глаза’) (Картотека СЛЯ). Со значением ‘завидуший’ связаны значения ‘скряга, скупец’ (вспомним жадность крыс в поэме, их запасы съестного в городе Гаммельне, бережливость жителей и скупость властей, приведшие к гибельному финалу).

В Словаре областного архангельского наречия приведено слово *околом*, с которым совпадает один из окказионализмов Цветаевой. Диалектное значение слова *околом* — «маленькое озеро» (Подвысоцкий). По сюжету поэмы крысы и дети тонут в воде. Как это часто бывает с авторским словообразованием, новое слово воспроизводит то, что реально существовало или существует в малоизвестных разновид-

ностях языка, в частности в областных говорах (ср.: Александрова 1969: 225).

Обратимся теперь к сопоставлению фрагмента об окоёме-соблазне (а также сцены увода детей) с некоторыми строками начала поэмы, где дается сатирическая картина благополучного быта:

Не забывай, школяры: «Узреть
Гаммельн — и умереть!»
<...>
А глаза почему у них
В землю? Во-первых — скромность

И... бережливость: воззрился — ан
Пуговица к штанам!
<...>

В меру! Im rechten Maas!
Верный обманет глаз.
В царстве — давно — химер —
Вера и глазомер

(II: 212, 225).

Пустословие стереотипа со словами *узреть* <...> и *умереть*, перефразирующими популярную неаполитанскую песенку¹ (заметим, что в поэме это дидактическое обращение к школярам), наполняется буквальным смыслом в сцене перехода за пределы города — жизни — видимого пространства. Банальная песенка преобразуется в губительную музыку флейтиста, благоустроенный город (*Рай-город*) — в *Рай* — *сути*, / *Рай* — *смысла*, / *Рай* — *слуха*, / *Рай* — *звуча*.

Глаза горожанина, смотрящие вниз, воспринимают пуговицу — это и есть *окоём* взгляда, определяемого осторожностью и пользой. *Вера* гаммельнской жизни превращается в подчинение музыке и стихии, *глазомер* — в *окоём*. Интересно,

¹ См. примечание А. Эфрон и А. Саакянц (БП-1965: 771).

что в «Поэме Конца», написанной за год до «Крысолова», уже содержался некий импульс движения образа от *окоёма*, охватывающего маленький бытовой предмет (*окоём глазка* [дверного]), к *окоёму* — символу бесконечности:

Ведь шахматные же пешки!
И кто-то играет в нас.

Кто? Боги благие? Воры?
Во весь **окоём глазка** —
Глаз. Красного коридора
Лязг. Вскинутая доска

(П.: 202).

Гимн *окоёму* в поэме «Крысолов» завершается словом *горизонт*. Слова *Здесь* — *нельзя*. / *Увези меня за // Горизонт* можно трактовать в контексте традиционной культуры, основанной на представлении о единой мифологической сущности свадьбы и смерти как о переходе за некий предел¹. При этом свадьба, узаконенная обществом и церковью, предстает здесь нарушением закона — восточным обычаем увоза невесты (обратим внимание на восточное любовное обращение *Джаным!*). Горизонт здесь оказывается не соблазном, не целью, а границей, которую нужно преодолеть, чтобы открылась бесконечность.

Такой смысл, вероятно, следует из того, что в русском языке слово *горизонт* почти не имеет словообразовательных или фразеологических связей. Можно указать только на однокоренные слова *горизонталь*, *горизонтальный*, которые, впрочем, не связываются в сознании с идеей границы и сов-

¹ См., например, из современных работ на эту тему: Байбурун, Левинтон 1990 (в этой статье, в частности, приводится гипотеза о фате как символе слепоты); Еремина 1991: 83—101: о свадебном обряде в его исторической взаимосвязи с погребальным; 149—165: о символике перехода через воду).

сем не имеют экспрессивных или оценочных коннотаций. Оценочные коннотации потенциально присутствуют при употреблении слова *горизонт* (*горизонты*) в переносных значениях 'круг знаний, идей, интересов' и 'круг действий, возможностей' (МАС), однако все же речь может идти о знаниях, действиях и возможностях в рамках доступного. Поэтому для выхода в инфернальное пространство необходим выход за эти рамки. Кроме того, в картине мира Цветаевой ценностный приоритет безусловно принадлежит вертикали; вознесение является основой сюжета многих ее произведений¹.

Однако если мы обратимся к разветвленной системе значений производящего глагола *ορίζω* в древнегреческом языке, то обнаружим помимо основного значения «устанавливать границу» и другие значения: «изгонять, изгоняться» (отметим единство актива и пассива), «обожеествлять кого-л.», «заявлять» (Дворецкий). Все эти значения присутствуют в образной системе контекста, однако полностью не охватывают смысла слова *окоём*.

Возвращаясь к исходному значению слова *окоём* 'горизонт', обобщим разницу между его обиходно-словарным значением и смыслом в поэме «Крысолов».

Вряд ли слово *окоём*, если оно в начале XX в. сочинено в подражание древнеславянскому, было задумано как слово со значением 'отнимающий глаза'. Но аналогии живого языка провоцируют именно такое понимание. Получается, что Цветаева через художественный образ восстанавливает связь между искусственной и потенциально существующей естественной смысловой интерпретацией этого слова.

¹ См., например: Коркина 1990: 12. В этом исследовании Крысолов трактуется как персонаж, родственник Всаднику из поэмы «На Красном Коне» и Молодцу-упырю из поэмы «Молодец». Е. Г. Эткинд пишет о том, что в образе Крысолова можно видеть Маяковского (Эткинд 1992). Т. Суни интерпретирует Крысолова-музыканта как романтического принца и как черта (Суни 1990), обращая внимание на строки из поэмы: *Музыка — есть — чорт*.

В результате оказывается, что Цветаева, употребив слово *окоём*, только имитирующее архаизм, но имеющее глубокие связи каждой из его составных частей в лексике и фразеологии русского языка, максимально использовала его семантический потенциал и наполнила философским смыслом, определяемым собственной картиной мира.

Итак, на примере этого словоупотребления проявляются важнейшие черты поэтического языка Цветаевой, связанные с поэтикой преодоления предела:

1. фразеологическая индукция текстопорождения;
2. словообразовательная индукция текстопорождения;
3. множественность значения слова, обусловленная множественностью словообразовательных, лексических и фразеологических связей этого слова или его синонимов;
4. поиск сущности явления в этимологии слова;
5. единство противоположностей в значении слова (здесь — актива и пассива) как импульс к трансформации;
6. трансформация слова как модель картины мира в его динамике;
7. градация, приводящая к отрицанию исходного признака.

4. Слова с неполногласием

Слова с полногласием (типа *сторона, голова, берег*) и с неполногласием (*страна, глава, брег*) имеют общий источник: праславянские слова с сочетанием * *tort* (**storna, *golva, *bergъ*). Различия в огласовке возникали сначала на разных территориях (восточнославянских и южнославянских). На южнославянской основе формировался книжный старославянский язык, и при его взаимодействии с русским в процессе образования литературного языка такие слова стали употребляться в разных сферах (как мирские и церковные).

Затем они оказались принадлежностью разных стилей (нейтрального и высокого), затем получили разные значения (прямые и переносные). Эти изменения реально затронули далеко не всю лексику, для которой они были потенциально возможны¹, следовательно, в русском языке оказалась система с множеством незаполненных позиций.

Вопрос о церковнославянизмах связан не только с памятниками древнерусской письменности, но и с дальнейшей жизнью русского языка (см.: Винокур 1959; Соколова 1966). Действительно, традиционные стилистические и семантические оппозиции, в частности пары слов с полногласием и неполногласием, представляют собой в русском языке активный динамический элемент. Меняется лексическая база таких оппозиций (в разное время в них участвуют разные слова), изменяются дифференциальные признаки в противопоставлении (генетический → стилистический → семантический), происходит лексикализация фонетических вариантов. При этом создается полисемия (или омонимия) архаического стилистического и нового семантического члена противопоставления, становится возможным сосуществование различных стадий изменения (ср.: *голова — преклонить главу, глава государства, глава в книге*).

Освоение неполногласия русским языком, начавшееся в X в., никак нельзя считать ни однонаправленным, ни завершённым. В XX в., при тенденции к сближению поэтической лексики с разговорной, старославянизмы, соотносимые с собственно русскими словами, оказываются маркированными уже не только принадлежностью к высокому стилю, но и подчеркнутой включённостью в контекст классической литературы. Для XX в. характерно и противоположное явление: чрезвычайно активизируется и становится ведущим ироническое снижение элементов высокого стиля.

¹ Старославянское неполногласие в русском языке изучалось подробно и многосторонне многими исследователями (см., напр., монографии: Кандаурова 1974; Порохова 1988).

Обращение к литературным текстам XX в., разрушающим жанрово-тематическую закреплённость стилистически маркированных элементов, показывает и движение от семантики к стилистике, и появление новых дифференциальных признаков в традиционных оппозициях, и нейтрализацию стилистических различий при употреблении генетических старославянизмов и русизмов.

Цветаева не только отразила современные ей изменения в языке (ее творчество приходится на 10—30-е годы), но и во многом предварила языковые преобразования более позднего времени. Рассмотрим несколько примеров, в которых проявляются различные функции и свойства старославянизмов, выходящие за пределы традиционно-поэтической стилизации.

В произведениях Цветаевой расширяется круг лексики со стилистическим неполногласием (по отношению к современному языку литературы): *Как поток жаждет прага* (II: 294); *время драго* (III: 639); *Тундра, морошка мражена* (III: 188); *Взрыв! Врассыпную, как горох!* / *Как с граху — воробки!* (III: 155); *Ровно бы млатом:* / — *Здорово, орлы-марковцы!* (III: 162) и т.п. Создавая необычный вариант слова, Цветаева помещает его в такой контекст, в котором он мотивируется либо стилизацией, либо этимологизацией. Так, словоформу *прага* 'речного порога' (род. падеж м. рода) находим хотя и вне историко-литературной стилизации, однако в стихотворении, имеющем весьма показательное в этом плане название «*Ода пешему ходу*», и рядом с другим старославянизмом *жаждет*:

Как поток жаждет **прага**,
Так восторг жаждет — трат.
Ничему, кроме шага,
Не учите ребят!

(II: 294).

Стилеобразующая функция старославянизмов не ограничивается традиционной стилизацией. Так, в контексте из драмы «Федра» рядом оказываются два старославянизма — стилистически нейтральный *время* и стилистически маркированный *драго*:

Жир и влага — лей и режь!
Время драго — пей и ставь!
Женоборец, пей и ешь!
Вепревержец, пей и славь

(III: 639).

При этом ирония поэта по отношению к Ипполиту передана не только архаизацией слова *дорого*, но и одновременно модернизацией сочетаемости этого архаизированного варианта (*время дорого* — выражение делового человека).

Поиски этимологических связей слов обнаруживаются в таких сочетаниях, как *морошка мражена* («Сибирь» — фрагмент из не сохранившейся «Поэмы о царской семье»):

Да не споткнись шагаючи
О Государства давешний
Столп, то бишь обесчещенный
Меньшикова-Светлейшего
— В красках — досель не умерли! —
Труп, ледяную мумию
Тундры — останки мерзлые
Меньшикова в Березове.

<...>

Только всего-то навсего —
Тундра, **морошка мражена**...

Так не попри ж, миражными
Залюбовавшись далями,

Первого государева
Друга...

(Ш: 188).

Этимологические словари (Преображенский, Фасмер, Трубачев) не отмечают родства слов *морошка* и *мороз*, слово *морошка* считается финно-угорским заимствованием; В. И. Даль, впрочем, предположил возможность корня *-морж-* в названии ягоды: (Даль-II: 348). В поэме Цветаевой значение неожиданного неполногласного варианта *мражена* 'мороженная' проявляется в сочетании с деэтимологизированным существительным *морошка*, гипотетическая авторская образная мотивация которого предлагается в контексте. Восприятию поэтической этимологии способствует и параллелизм строк *Тундры — останки мерзлые* и *Тундра, морошка мражена*.

Старославянизмы с неполногласием активно включаются в произведения, написанные в стилистике русского фольклора и просторечия, например в поэму «Молодец»:

1. И **брежно** — как будто слезою колеблясь —
Над барыней — дребезг:
— Проснись, моя ревность!

(П.: 168);

2. Больно им твоя
Клятва дорога!
(Старая **брада**,
На́ двое игра!)

(П.: 169);

3. Уж и стужа — костям **хладно!**
Бобры-шали не спасут!
— Глянь-кось, ладный, встань-кось, ладный,
Чем снега-белы цветут!

(П.: 172);

4. **Власы** — тыном,
Мозги — смутой
Гости: Сына!
Барин: К шўтам!

(П.: 159).

Если в первом примере слово *брежно* характеризует ласковую речь князя, обращенную к любимой, то во втором слово *брада* включается в стихию просторечия и является элементом бранного (во всяком случае, явно неодобрительного) выражения (ср. слово *срам* в литературном языке, которое тоже восходит к высокому стилю). В третьем примере неполногласное слово тоже дано в контексте фольклорной стилизации, а в четвертом — на фоне выразительного просторечия. Можно сказать, что таким употреблением неполногласных слов Цветаева не столько следует поэтической традиции, предписывающей употреблять старославянизмы в высоком стиле, сколько нарушает ее. При этом в цитированных фрагментах мы не находим и характерной для литературы XIX—XX вв. вторичной функции старославянизмов: столкновением разностилевой лексики создавать нарочитую дисгармонию в сатирических или юмористических текстах. Тем самым Цветаева отразила и реальное функционирование неполногласия в говорах и просторечии, опередив научные исследования на эту тему (см.: Порохова 1988: 172—178).

Освоение неполногласной лексики разговорным языком осуществляется не только ее употреблением в стилистически чужеродных контекстах, но и фактами соединения старославянского корня с уменьшительными суффиксами. Уменьшительные формы с неполногласием употреблены и на фоне грамматических архаизмов (трагедия «Федра»), и в сочетании с грамматической формой просторечия (стихотворение «Плач матери по новобранцу»):

И не стало сыну матери.
Вот и все тебе, и вся тебе
Антиопа, **древцо** зелено,
Непоклонливо, Тезеева
Жена хмурая, мать сирая

Ипполитова. Вздох — мирови,
Красу — прахови, зрак — светови
(III: 662 — 663);

Ревн, долговласа,
По армейцу!
Млецом отлилася —
Слезой лейся

(II: 273).

Контаминация русских фонетических и словообразовательных признаков со старославянским неполногласием не редкость в русском языке (ср. *пленка*, *страничка*). Языковая интуиция Цветаевой сказывается в том, что слова *древцо* и *млецом* включены в реплики слуги и женщины из простонародья: разговорная адаптация форм высокого стиля начинается в ненормативной речи.

Поскольку неполногласные слова или варианты слов короче своих полногласных коррелятов, они могут выполнять иконическую функцию, изображая отрывистую речь или резкое действие. Такое употребление односложных старославянизмов, рисующих действие и речь, находим в поэме «Перекоп»:

Оком — зырк, веком — чёрк:
Перемиг, пересвёрк.

<...>

Мы-то в тьмах, враг-то — гол,
Как у бабы — подол
Задираем у всей
— Видн видывавшей! —
Дали.

Грех. Сверху — **зрак**:
— Каин! — Здесь! — Каин, брат
Где твой? Хриплым, как наш,
Гласом: — Брату не **страж**

(III: 164, 165).

И слово *зрак* ‘взгляд’, результат обратного словообразования от *зрачок*, и слово *страж* из библейской цитаты, и стилистически не маркированное *враг*, и не имеющие отношения к неполногласию слова *грех*, *брат* в этом контексте изображают быстрое действие, обозначенное строками *Оком — зырк, веком — чёрк: / Перемиг, пересвёрк*. Этимологическая общность и звуковое сходство просторечного глагольного междометия *зырк* и восстановленного старославянского существительного *зрак* создают особое поле напряжения, в котором объединены библейская символика с солдатской грубостью.

Реализация звукоподражательных потенциалов неполногласных сочетаний обнаруживается и в стихотворении «Барабан» из цикла «Стихи к Чехии» (в стихотворении описывается газетная фотография Гитлера, выглядывающего из окна Градчанского замка в Праге; она есть в архиве Цветаевой — Эфрон, Саакянц 1965: 764). Троекратный повтор слова *вран*, структурно параллельный повтору *Бум! бум! бум!* имитирует одновременно и воронье карканье, и барабанный бой. При сравнении окончательного варианта этого стихотворения с первоначальным видно, что Цветаева отчетливее проявила звукоподражательное свойство слова *вран* в окончательной редакции:

Первоначальный вариант:

По усопшим городам
Возвещает барабан
Явственнее, чем словами:
Правит нами — правит вами
Вран,
Пень,
Лгун...
Гунн!
Гунн!
Гунн!

(II: 527—528);

Окончательный вариант:

По усопшим городам
Возвещает барабан:
— **Вран! Вран! Вран**
Завелся в Градчанском замке!
В ледяном окне — как в рамке
(Бум! бум! бум!)
Гунн!
Гунн!
Гунн!

(II: 356).

В этом же стихотворении слово *вран* подвергается смысловому сближению со словом *врать*. Этимологическая связь между ними действительно есть: оба они родственны словам *вертеть*, *поворачивать*. В первоначальном варианте стихотворения предпочтено семантическое сближение *вран* — *лгун* на базе звуковой близости слов *вран* и *врун*. В обоих вариантах неполногласие как признак архаики способствует созданию исторического колорита в контексте исторических

наименований и ассоциаций: помимо гуннов в цикле «Стихи к Чехии» названы завоеватели римляне и татары.

Употребление неполногласного и полногласного вариантов корня в одном контексте может вызывать образную мотивацию абстрактного значения старославянизма конкретным значением соответствующего ему русизма.

Обратим внимание на окказиональное образование со старославянской огласовкой корня — слово *отвратом* из стихотворения «Кварталом хорошего тона...» (цикл «Деревья»):

Кварталом хорошего тона —
Деревья с пугливым наклоном
(Клонились — не так — над обрывом!)
Пугливым, а может — брезгливым?

Мечтателя — перед богатым —
Наклоном. А может — **отвратом**
От улицы: всех и всего́ там —
Курчавых голов отворотом?

(II: 336).

В сочетании *отвратом* / *От улицы* слово *отвратом* синонимично слову *отвращение* 'крайне неприятное, гадливое чувство, вызываемое кем-л., чем-л.' (МАС), значение это поддерживается предыдущим прилагательным *брезгливым*. Но в то же время слово *наклоном*, характеризуя движение дерева, синонимизируется со словом *отворотом*. Абстрактное переносное значение слова с неполногласием, называющего чувство, получает образную мотивацию в прямом значении однокоренного слова с полногласием. Конечно, слово *отворотом* не является конкретным существительным в полном терминологическом смысле слова, но по отношению к несомненно абстрактному, называющему чувство окказионализму *отвратом* 'отвращением' оно достаточно конкретно, чтобы быть ему противопоставленным. Оппозиция существ-

вительных по разряду нейтрализуется в условиях образной мотивации, при уподоблении абстрактного конкретному, и в результате слово *отвратом* становится синонимом слову *отворотом*, не утрачивая, однако и функцию обозначения чувства.

В стихотворении из цикла «Стихи к Пушкину» наблюдаем противоположный процесс: абстрагирование значения конкретного существительного с полногласием в результате его окказиональной замены на неполногласный вариант:

Такой уж почет, что ближайшим друзьям —
Нет места. В **изглавыи**, в изножьи,
И справа, и слева — ручищи по швам —
Жандармские груди и рожи

(II: 289).

На первый взгляд, новообразование *в изглавыи* отличается от узуального *в изголовье* только стилистически: сохраняя лексическое значение 'то место на постели, куда ложатся головой' (МАС), оно своей подчеркнутой принадлежностью к высокому стилю резко противопоставлено не только бытовому обозначению *изголовье*, но и грубо-просторечным словам контекста, относящимся к изображению жандармов на похоронах поэта.

Но неполногласие имеет помимо стилистической и не менее сильную абстрагирующую потенцию, благодаря которой названные детали бытовой обстановки символизируются в обозначении обстоятельств жизни и смерти поэта. Символизирующее свойство неполногласного окказионализма распространяется и на словоформу *в изножьи*, произведенную по аналогии и находящуюся на более высокой ступени окказиональности.

Объединение архаического значения слова с современным его значением — яркая черта поэтики Цветаевой. В стихотворении «Бич жандармов, Бог студентов...» из цикла

«Стихи к Пушкину» двузначно неполногласное слово *брань* (см. анализ этого слова на с. 216).

Анализируя творчество Цветаевой, можно видеть, что она постоянно возвращается к какому-либо слову, выявляя все больше и больше его семантических потенций. Одно из таких слов — *прах*.

Слова с неполногласием, имеющие семантически соответствующее и грамматически адекватное слово (типа *сторона — страна*), обычно уходят из стилистического резерва языка: семантическая дифференциация побеждает стилистическую, так как в противном случае неизбежно возникла бы нежелательная для контекстуальной определенности омонимия. Цветаева пытается удержать такие слова в составе стилистических средств, пробуя различные способы. Так, в цикле «Сивилла» она ставит существительное *прах* рядом с прилагательным *дорожный*, где слово *прах* обнаруживает свое архаическое значение 'пыль'. Значение 'останки' добавляется только после строфического переноса:

Горе горé! Под толщей
Век, в прозорливых тьмах —
Глиняные осколки
Царств и **дорожный прах**

Битв...

(II: 137).

Синтагма *Глиняные осколки / Царств*, указывающая на бренность жизни, заранее готовит появление современного значения 'останки'.

В поэме «Молодец» слово *прахом* синонимично слову *пылью* в структурном повторе:

Вставай **прахом**, вставай **пылью**,
Вставай памятью со лба!

Уж ты крест-разъезд-развилье-
Раздорожьнице-судьба!

(П.: 172).

Парадокс в том, что, как будто переводя слово со старославянского языка на современный, Цветаева меняет его смысл на противоположный: в сочетании *вставай прахом* прах ('пыль') предстает не как уничтоженная, а как возрождаемая сущность (ср. современное выражение *все пошло прахом* — о прекращении существования и библейский сюжет о сотворении мира из праха).

Древнеславянское значение слова *прах* — 'пыль' связано с землей, Цветаева же расширяет сферу употребления этого старославянизма. Она обозначает им в пределах одной строфы и пыль в воздухе, высвеченную солнечным лучом, и бренность жизни. Первое употребление выходит за рамки поэтической традиции, второе — следует ей (стихотворение «Есть час на те слова...»):

Есть час на те слова.
Из слуховых глушизн
Высокие права
Выстукивает жизнь.

Быть может — от плеча,
Протиснутого лбом.
Быть может — от луча,
Невидимого днем.

В напрасную струну
Прах — взмах на простыню.
Дань страху своему
И **праху** своему

(П.: 118).

В синтаксическом параллелизме субъекта и предиката *прах* — *взмах* (в стихотворной строке это и внутренняя рифма) слово *прах* становится изобразительным: обозначая мгновенное действие, оно вызывает ассоциацию с отглагольным междометием *порх* (ср.: *Каплуном-то вместо голубя / — Порх! душа — при вскрытии* в стихотворении «Квиты: вами я объедена...» — БП-1965: 653¹). Примечательно, что праславянская огласовка слова *прах* была именно **porh* и слова *прах* и *порхать* — этимологически родственные.

В стихотворении «Читатели газет» Цветаева, учитывая смысловое различие слов *прах* и *порох* в современном русском языке, актуализирует их исходную фонетическую вариантность:

— Пошел! Пропал! Исчез!
Стар материнский страх.
Мать! Гуттенбергов *пресс*
Страшней, чем Шварцев *прах!*

Уж лучше на погост, —
Чем в гнойный лазарет
Чесателей корост,
Читателей газет!

(П.: 335).

Смертоносность пороха, изобретенного Бертольдом Шварцем, подчеркивается Цветаевой в смысловом уподоблении *порох* — *прах*, продолженном строкой *Уж лучше на погост*. Восстановленная фонетическая вариантность слов *порох* и *прах* сопровождается реставрацией грамматической (родовой) вариантности в словах *пресс* и *пресса*².

¹ В издании II (с. 314) на этом месте явная опечатка: слово *порох*. В сборнике БП-1965 (с. 302) — *порх*.

² Ср. в «Поэме Конца» употребление слова *порошок* с реставрацией его первичного значения 'порох': *И неким порошком — / Бертольда Шварца* (П.: 193).

Употребление слова *прах* в поэме «Перекоп» обнаруживает характерную для Цветаевой трансформацию одного значения в другое на основе множественных фразеологических связей слова:

Перекоп —

Наш. Семивёрстная мозоль
На вражеских глазах.
Земля была суха, как соль,
Была суха, как **прах**.

Не то копыт, не то лопат
Стук: о костяк — костыль.
Земля была суха — как склад,
Почувший фитиль!

— Ой, долго ли? Ой, скоро ли?
Нудá, нудá, нудá
Все вялено, все солоно:
Земля, вода, еда.
<...>

Осточертевшая лазорь.
(С нее-то и ослеп
Гомер!)

...была суха, как соль,
Была суха, как хлеб —

Тот, не размоченный слезой
Паёк: дары Кремля.
Земля была — перед грозой
Как *быть* должна земля.

— Шутка ли! В норах!
После станиц-то!

Что́ мы — кроты, что ль?
Суслики, что ль?

Есть еще **порох**
В пороховницах,
И в солонницах
Совести — соль!

Безостановочный — не тек
Пот: просыхал, как спирт.
Земля была суха, как стог,
Была суха, как скирд.

Ни листик не прошелестит.
Флажок повис, как плеть.
Земля была суха, как скит,
Которому гореть

(III: 148—149).

Цветаева, в 1938 г. переписывая текст поэмы 1928—1929 г. в другую тетрадь, сделала пометку: «Пра́х — славянское поро́х» (СП-IV: 321). Приводя в порядок свои рукописи, Цветаева стремилась облегчить восприятие текста будущим читателям, однако этот текст уже с самого начала содержит указанное впоследствии значение.

Слово *Перекоп* (географическое название места сражения в Гражданской войне и название поэмы), этимологизируясь, порождает образы земли на основе сочетания *копать землю*. Строки, в которых изображена иссушенная солончаками земля Перекопа (*Земля была суха, как соль, / Была суха, как прах*), имеют фразеологический подтекст — выражения *соль земли* и *держат порошок сухим*. Еще не сказанное слово *порох*, таким образом, потенциально содержится в слове *прах*. Далее текст разворачивается, эксплицируя значение слова *порох* сначала через сравнение *как склад, /*

Почуявший фитиль, а затем и прямым словоупотреблением в цитате-фразеологизме: *Есть еще порох / В пороховницах*. В последних двух строфах приведенного фрагмента современные значения слов *прах* и *порох* совмещены в образах будущего уничтожения: *как стог; как скирд; как скит, / Которому гореть*.

Анализ употребления слов с традиционно-поэтическим неполногласием в поэзии Цветаевой позволяет сделать следующие выводы.

1. Активизируя поэтическую традицию, Цветаева расширяет и состав, и сферу употребления старославянской по происхождению лексики. Традиционные средства поэтической выразительности выступают в ее произведениях не только в обычных для языка поэзии функциях — включение элементов высокого стиля, подражание архаическому языку, воспроизведение исторического колорита (что здесь не рассматривалось), — но и в функциях нетрадиционных.

2. В языке поэзии Цветаевой обнаруживаются противоположные тенденции по отношению к стилистическим старославянизмам:

а) возвращение к статусу стилистических ресурсов языка слов, теряющих в общеупотребительном языке стилистическую маркированность;

б) устранение стилистической маркированности слов употреблением старославянизмов в контекстах разговорно-просторечной и фольклорной стилистики без установки на комизм.

3. Объединяя архаическое значение слова с современным, мотивируя абстрактное значение конкретным, Цветаева нейтрализует семантические различия между словами с полногласием и неполногласием, т. е. превращает разные слова в одно слово широкого значения.

4. Возвращая слову смысловой синкретизм, который был свойствен праславянскому периоду развития языка, Цветаева, по существу, делает слово опять общеславянским. Объ-

единение разных значений, развившихся в славянских языках, оказывается возможным на основе художественного образа и при активизации фразеологических связей.

4. Эпитеты в поэме «Молодец»

Сюжет поэмы-сказки «Молодец» естественным образом предполагает использование специфических элементов фольклорной поэтики, одним из которых является эпитет. Эпитет более характерен для народной лирики и героического эпоса, чем для сказки, но лирическая ситуация, изображенная в поэме, органично объединяет повествование с лирикой во многих ее жанровых разновидностях. Не менее значительным источником, чем сказка «Упырь» из сборника А. Н. Афанасьева, представляется и другой пласт фольклорных текстов — свадебные песни. Это относится и к сюжету, и к языку.

У традиционных фольклорных эпитетов типа *красная девица, чисто поле, буйная головушка* исследователи отмечают функции усиления, типизации, идеализации, эмотивной оценки, обозначения оппозиции *свое — чужое* (из обобщающих работ см.: Евгеньева 1963; Еремина 1978; Никитина 1993).

Происхождение постоянного эпитета связывают с его этимологизирующей функцией: утраченная образность первичной номинации подновлялась корневой тавтологией, например *горе горькое*, или синонимией, например *крутой бережок* (см.: Потеня 1976: 146).

Проанализируем некоторые сочетания с эпитетами, вошедшие в язык поэмы. Выбор рассматриваемых сочетаний определяется значимостью соответствующих фрагментов в сюжете поэмы и языковыми преобразованиями, характерными для поэтики Цветаевой в целом. Постоянный эпитет, при всей относительности его устойчивого воспроизведения в фольклоре (см.: Евгеньева 1963: 337—338), становится у

Цветаевой еще менее постоянным, не меняя при этом иногда звукового облика: изменяется только его сочетаемость, а это приводит к семантическому сдвигу.

В творчестве Цветаевой, и в частности в поэме «Молодец», есть множество примеров тому, что поэтический текст воскрешает реликтовый актуальный смысл фольклорного слова, ставший к XX в. художественной условностью.

Все элементы поэтики Цветаевой тесно связаны друг с другом, поэтому интерпретация эпитетов неизбежно затрагивает и вопросы этимологии, фонетики, словообразования, морфологии, синтаксиса, фразеологии.

Поэма содержит множество элементов, воспроизводящих семиотически ключевые детали свадебного и похоронного обрядов и их поэтику. Сущностные совпадения с обрядовыми ситуациями пронизывают весь сюжет поэмы, в котором можно видеть контекстуальную мотивацию метафор и символов, отраженных ритуальными текстами.

Важнейшей семиотической универсалией является отождествление свадьбы и смерти как переходных состояний. В свадебной лирике невеста представлена добычей: деревцем, которое ломают, ягодкой, яблочком, которое хотят сорвать, лебедью, уточкой, кукушечкой, рыбкой; жених — соколом, охотником (ср. в античной мифологии образ стрелка Амура), рыболовом — беспощадным похитителем: *Нам сказали, что Михайло не грозён. / Да он грозён-грозён, немилостлив* (151)¹.

Участники обряда приписывают все происходящее не своей воле, а судьбе (*Да не сама я к вам залетала, / Да занес-*

ла меня туча грозная <...> / Да не сама я к вам во двор зашла, / Да как завез-то меня добрый конь, / Да как завел-то добрый молодец (269); *Да он не сам сюды залетел <...> / Да занесло его погодую* (126).

На предсвадебной неделе исполняется песня, в которой жених добивается, чтобы невеста произнесла его имя: *Как Васильюшка Анну спрашивает, спрашивает: / Да ты скажи-ка, Аннушка, правду всю, правду всю, / Да кто ж тебе, Аннушка, из роду мил, из роду мил?* Невеста называет его только после третьей просьбы (161).

Для свадебной символики традиционно именно совместное преодоление пространства — переход через реку, мост (Колпакова 1973: 256), т. е., семиотически, на тот свет.

Переходя через реку, девушка держится за пуговицы и петельки суженого, и это приводит к свадьбе: *Да ты за мой туплуп удержишься, удержишься / Ты за пуговицы золотые, золотые, / Да за петельки шелковые, шелковые. / Да уж как Анна душа упала, упала, / Да за Васильюшка попала, попала* (158). В ритуал входит обморок: *От стыда глазки стекляться, / Под собой ноги ломаются, / От венца голова болит!* (241).

Есть предсвадебная песня, в которой девушка отвергает родственников, отказываясь идти к заутрене с каждым из них и соглашаясь идти только с женихом (169).

В конце свадебного пира поют корильные песни с гротескным поношением сватов, которым приписывается зооморфный и бесовский облик (о семиотической сущности гостей см.: Невская 1993: 60—68).

В свадебной и похоронной лирике переходность ситуации устойчиво связывается с непогодой: метелью, бурей, а непогода — с гостями, предвестниками перемены в судьбе: *Не буйны ветры повеяли, / Незваны гости наехали. / Проломилися сени новые <...> / Уж как я тебе сострою сени новые* (255).

Важную роль в семантике обрядов играет окно. Величальные песни новобрачным изображают, как *в горнице*

¹ Цитаты из свадебных песен приводятся по изд.: Колпакова 1973. Цифра указывает на номер текста в этой книге. Тот факт, что собрание Н. П. Колпаковой содержит записи, сделанные ею в 1920—1960 гг. в районах русского севера, говорит об устойчивости традиции. Цветаевой могли быть известны другие записи, например свадебные песни из собраний П. В. Киреевского (1863—1879; 1911; 1917), П. Н. Рыбникова (1909—1910), похоронные причитания, изданные Е. В. Барсовым в 1872 г.

оконницы ломаются (333), а похоронные плачи — как через окно входит смерть (см.: Топоров 1984; Невская 1993: 76).

Полет в мировой культуре устойчиво связывается с душой, а в свадебном обряде и с девичьей волей, воплощенной в символике ленты-красоты: *Улетела девья красота / За горы за высокие, / За рады за седучие, / За болота за дыбучие* (448). Все перечисленные элементы и формируют сюжет поэмы «Молодец».

Языковые параллели между фольклорными текстами и поэмой будут даны при анализе конкретных словоупотреблений. Здесь приведем только один пример, показывающий сходство и различие образа в фольклоре и у Цветаевой. «Вороньи кони» — устойчивый образ в разных жанрах фольклора, их семиотическая функция состоит в перенесении героев в загробный мир. Птицы вóроны и в современном сознании являются вестниками, а в искусстве — символами смерти, но это уже никак не связывается с конями. В поэме кони, везущие гостей, представлены именно зловещими смертоносными вóронами:

Гля—нул: обмер!
Та—бун огнен!

Ровно **граи воронье**
С гнезда согнаны.

<...>

Ножёвою ссадиной,
Язвой повальною
Передние-задние,
Ближние-дальние

(П.: 156).

В сочетании *граи воронье* звукообозначение *граи* ‘карканье’ превращается в название субъекта, эпитет *воронье* ‘черные (только о конской масти)’ расширяет свое значение

и этимологизируется. При этом атрибутивное сочетание становится семантически тавтологическим. Все это приводит к тому, что смысл фольклорного слова в авторском преобразовании максимально эксплицируется, при этом не разрушая, а, напротив, усиливая специфику фольклорной поэтики.

Наиболее значимым в поэме является сочетание *красная девица*. Оно содержит у Цветаевой смысловой конфликт, лежащий в основе сюжета поэмы в отличие от сюжета сказки-источника. Этот конфликт состоит в том, что самый постоянный из фольклорных эпитетов, представленный в поэме также современным цветообозначением, маркирует начальное и конечное состояние героини в ее метаморфозах — в обретении сущности через испытание смертью.

Имея в виду фольклорную фразеологичность сочетания *добрый молодец*, стоит обратить внимание на заглавие поэмы. Эпитета *добрый* ни в заглавии, ни в тексте нет, хотя ясно, что идеальной парой для «красной девицы» является «добрый молодец». Противоречие современного этически-оценочного значения слова¹ представлению об упыре выражено в тексте: *Лют твой сударик* (П.: 130)².

Однако, во-первых, влюбленная девушка хочет видеть в своем избраннике доброту. Даже зловещий смысл его пове-

¹ Словарное определение современного значения — ‘расположенный к людям, отзывчивый, исполненный доброты, сочувствия к ним, готовности помочь’ (МАС). В истории языка слово *добрый* имело другие значения. Первоначально оно выражало социальный признак, употребляясь обычно во множественном числе (*добрые люди*); в «Уложении 1649 года» *добрым человеком* в противопоставлении *лихому* назван тот, у кого ничего не нашли при обыске. Имелись значения ‘знатный’, ‘храбрый’, ‘сильный’, ‘крепкий’, ‘богатый’, ‘здоровый’ (Колесов 1986: 147, 155, 179).

² Обратим внимание на уменьшительно-ласкательную форму *сударик*, которая здесь противоречит семантике прилагательного *лют*, утверждая отношение героини к герою, и — поскольку это реплика из монолога Молодца — героя к героине (ср.: в выражениях типа *выпей молочка* диминутив характеризует отношение к адресату, а не свойство молока). Конечно, в строке из поэмы есть также ирония.

дения обозначен через иносказание, основанное на современном значении слова *добрый*. На реплики Маруси: — *На крестовой улице / Дом обещал выстроить* (П.: 127); *Второй дом возводит уж!* (П.: 131) — мать отвечает: *Щедровит уж очень-то* (П.: 131).

Во-вторых, функция Молодца в поэме — выявление сущности героини как красной девицы (через оставленную каплю крови и красный соблазн), утверждение любви-стихии как важнейшей ценности; Молодец является проводником *ввысь, до—мой*¹. Собственно, Молодец в поэме и есть воплощение любви — от этического ее понимания (Молодец готов погибнуть, чтобы спасти любимую) до диалектического: смерть Маруси — необходимое условие соединения с любимым и вознесения. Важна и совместность вознесения. Поскольку ни по каким мифологическим представлениям упыри не устремляются ввысь, а, наоборот, уходят в землю, сущность героя — не упырь. Поэтому и Маруся отказывается назвать его этим словом. Как Маруся предстает «красной» в начале и в конце поэмы, так и Молодец — «добрый» в современном смысле слова в самом начале и в конце. Он и губитель, и волшебный спаситель. Таким образом, семантический потенциал, свойственный фольклорным фразеологизмам *красная девица* и *добрый молодец*, выявляется при совмещении архаических значений слов с современными.

Как производящий элемент, исходная точка развертывания метафоры, выступает и словосочетание *малиновы губки*:

Вытирайте, Любки,
Малиновы губки!
Волынь, за погудку!
Сокóл, по голубку!

(П.: 119).

¹ В похоронном ритуале *домой* означает 'в мир мертвых' (см., напр.: Седакова 1983; Невская 1993).

В фольклорных текстах постоянно встречается выражение *уста сахарные* и метафорическое отождествление девушки с ягодкой: *Пивна ягода по сахару плыла* (153); *Сладка ягодка малинушка* (331).

Метафорический эпитет *малиновы*, объединяющий признаки красного цвета и сладости, актуализирует далее и признак привлекательности для того, кто жалит (*Пчелой сушит!* <...> *Ай — шмель!* — П.: 127, 137). На основе термина *малиновый налив* — 'сорт яблока' (в фольклоре: *Я давно люблю тебя, / Как наливно яблочко, / Садовая ягода, / Жаровинка-клюквинка* — 105) метафора *малиновы губки* (П.: 119) развертывается в обозначение яблока-соблазна: *Твой малиновый налив — / Ссуди, девка, поделись!* (П.: 120). Затем слово *яблочко* эксплицируется в тексте предсказанием судьбы: — *Уж ты-яблочко-некусанное-плод!* (П.: 122), а слово *налив*, производное от глагола *наливаться* [соком], становится в структурном параллелизме строк обозначением крови: *Ох, Маруся! Кровь всполохнутая-страх* (П.: 124); *Уж ты кровь моя-нарушенная-рвань* (П.: 125).

Многочисленные упоминания румяности главных персонажей соотносятся с устойчивым фольклорным сочетанием *яблочко румяно*, а все эпитеты, содержащие основу *румян-*, — с архаическим, исторически однокоренным названием крови *руда*¹: — *Конец твоим рудам!* (П.: 137). Поэтому, когда Молодец говорит Марусе: *Ты — сок, / Ты — лист, / Я — нож румянист* (П.: 120), прилагательное из его реплики-загадки предстает и признаком краснощекого юноши в метонимическом иносказании: *нож* — 'убийца', и собственно иносказанием: *румянист* — 'кровав'.

На этом примере видно, что постоянный эпитет у Цветаевой, фразеологически употребленный в исходной позиции, подвергается такой интенсивной трансформации, что

¹ Об исторически однокоренных словах *румяный, рыжий, ржавый* и *рдяный* в произведениях Цветаевой см. с. 319.

движение от одного образа к другому и пересечение образов создают свой собственный сюжет метафоры.

Для поэтического языка Цветаевой, органически соединяющего авторские черты и черты языка устного народного творчества, характерно усугубление типологических свойств фольклорного слова. В фольклорных текстах широко употребляются идеализирующие эпитеты, выражающие признаки максимальной красоты: у девушек косы *русые*, *крутые*, грудь *высокая*. Цветаева устраняет ставшее невыразительным существительное и субстантивирует эпитет, превращая тем самым признак в субстанцию: *Бегут русы*, / *Бегут круты*, усиливает образ, повторяя этимологический корень в глаголе: *Шелком скрученные* — / *Эх!*¹.

Кроме того, Цветаева, превратив признак в субъект, тут же стремится превратить его и в предикат, при этом выразить предикат сравнительной и превосходной степенью: *Моя — круче*, / *Твоя — круче*, / *У Маруси круче всех!* Утверждение превосходства постоянно встречается в обрядовых текстах, особенно в величальных песнях. У Цветаевой признак, став сказуемым, обходится и вообще без подлежащего: *Ходи шибче*, / *Ходи выше* / *Медом сыщенная* — *Эх!* / *Моя — выше*, / *Твоя — выше*, / *У Маруси — выше всех!*

И прилагательное *красная* объединяется с прилагательным *красивая* не только системой образов и цветовой символикой, но и — еще в начале поэмы — общей для них грамматической формой, указывающей на превосходство: *Моя — краше*, / *Твоя — краше*, / *А у гостя — краше всех!*

¹ Благодаря полисемии творительного падежа, способного, в частности, выражать значения инструментальное, обстоятельственное (способа действия), подобия, превращения, сочетание *шелком скрученные* может читаться по-разному: 'скрученные шелковой лентой' и 'скрученные подобно шелку'. Уподобление волос шелку, типичное для народной лирики, вошло и в современный язык: *шелковистые волосы*. Творительный образа действия, подобия и превращения — в их синкретическом единстве — можно считать грамматической доминантой поэмы «Молодец».

Интенсифицирующий эпитет в совокупности с корневым повтором Цветаева дополняет синонимией корней: *Уж ты кось-околица*, / *Калитка косящата* (П.: 121).

Обновление забытой внутренней формы слова *косящата* — специфического элемента традиционных сочетаний *окошко косящато*, *ворота косящаты*, *сени косящаты* создается реставрацией первичной корневой основы — словом *кось*. Синонимичный корень со значением кривизны, изгиба, округлости содержится в слове *околица* (ср. слова *около*, *колесо*), а все, что имеет в языке образ кривизны, связывается с семантикой лжи, обмана, соблазна, опасности (ср. слова *врать* и *вертеть*; *кривда* и *кривой*; *лукавый* и *излучина*, современные выражения *ну ты и загибаешь*, *косить от армии*). Косой взгляд психологически связывается с утаиванием замысла, потенциальной угрозой, а в мифологии косоглазие — примета демонических персонажей.

Для образной системы поэмы существенно также звуковое подобие корней в словах *околица*, *калитка*, *по колдобинам-канавам*, *через пень-колоду*, *через пень-кол*, *через пень-кол-колеи*. Сближение этих слов в сцене, когда Маруся убегает от Молодца, актуализирует буквенно-звуковой комплекс [кол], который является то частью слова, то целым словом, называющим магическое оружие против упыря (*Осиновый кол*, // *Сестрица, готовь!* / *Спасай мою кровь* — П.: 127). Препятствия на пути Маруси подсказывают ей это слово, но она не замечает его ни в названиях предметов, ни в мольбе брата. И если современное языковое сознание видит в сближении слов *околица*, *калитка*, *колода*, *кол* паронимию — звуковое сходство, интерпретируемое фантазией поэта как смысловое, то этимологический анализ этих слов показывает их общее происхождение, связанное с глаголом *колоть*¹.

¹ Этимологи по-разному объясняют происхождение слова *калитка*: от *калита* 'кошель, сумка, мешок, карман', от *коло* 'круг'. Наиболее убедительной представляется интерпретация М. Фасмера, который противопоставляет этим предположениям такое: «Скорее из **колита* (*дверь*) от *кол*, букв. «снабженная колышками» (Фасмер).

Исходя из того, что система метафор в поэме постоянно актуализирует глубинные этимологические связи, допустимо и эпитет *косяцата* сопоставить с косою — атрибутом мифологически персонифицированной смерти.

Фольклорный материал предоставляет здесь многочисленные и впечатляющие параллели. Косяцатами называются *окно, крыльцо, дверь, сени* — все это семиотические обозначения границы между своим и чужим миром, между жизнью и смертью (Невская 1993: 4, 12, 70—85), а также изголовье кровати (314). *Косяцатое* окно предстает опасным: *Да не ходи-ко ты, Марья, к высокому терему, / Да не припадывай, Ивановна, к косяцату окну* (41); *Прилетал да к ней ясен сокол, / Он садился на окошечко, / Да на окошечко косяцатое* (128). В метафоре величания новобрачному признак косины переносится и на самого жениха: *Косатый мой селезень* (296). При расплетании косы невеста поет: *Ты послухай, косатая ластушка, / Ты возьми-ка да красную красоту, / Мою вольную ты волюшку!* (456). Одна из песен предсвадебной недели начинается со слов *Николаюшко косил-таки, косил* (92).

Фольклорные параллели побуждают к новому взгляду на словоупотребление Цветаевой. Так, слово *околица* оказалось сближено со словом *кось* далеко не только поэтическим воображением, но и диалектно-фольклорным образованием слова *околенка* от *окно*: *Ты открой, открой окошечко, / Ты отдвинь, отдвинь околенку!* (15); *Из окошка косцерчатого, / Из околенки стекольчатой* (125); *Все окошка просеччишка, / Околенки слуденные* (46).

Слова *кол, коло* в свадебных песнях становятся элементами глоссолалий, где они десемантизируются и выступают, как и у Цветаевой, то как слово, то как асемантический звуковой комплекс. Известен припев песни перед просватаньем, повторяющийся через каждую строку: *Ой, коло, ой, коло! / У Михайлова двора / Ай, коло, ой, коло! Выростала тут трава / Ой, коло, ой, коло! <...> / Сватались за девушку, Ой,*

коло, ой, коло! / Сватались за красную, / Ой, коло, ой, коло! (17). Как часть слова этот комплекс появляется в таком тексте: *Что не соболю по улице дыблется <...> / Да не сибирский колы широкий колыблется <...> / Да еще дыблет-колыблет-от молод князь* (261).

Слово *колода* связано и с дорогой, и с окном (напомним, что это символы смерти и *колода* — одно из названий гроба — см.: Седакова 1983: 206—207): *Да он на ту ли на дорожку на проезжую, / Да пред тем ли окошком пред тещевым, / Да пред те ль колоды прямо тещевой. / Да все садился, садился в колыбель.* От слова *колода* образуется эпитет, семиотически параллельный эпитету *косяцатое*: *Никольски да окошечки колодны* (266). Контексты такого эпитета показывают его несомненную и до сих пор осознаваемую носителями народной культуры связь колоды со смертью: *У чужого-то чуженина / У него дом на семи верстах, / На семи с половиною; / Да посреди двора горница стоит, / Все окошки колодные, / Все околенки хрустального стекла <...> / У его дом на семи шагах, / На семи шагах куриных* (46). И отметим еще один факт, который следует считать совпадением, но пройти мимо него невозможно. В песне на просватанье встречается слово *Калиточка*, называющее жениха: *Да выпивала тут Агриппинушка, / Да пропивала свою умную дочь <...> / Да за того за добра молодца, / Да за Василия Калиточку, / За Васильича за щипочку. / Да он умеет целовать-миловать, / Да ко ретивому сердечку прижимать* (66). Может быть, это имя собственное — фамилия или прозвище, может быть, здесь имеется значение ‘богатый’ или, напротив, ‘нищий’ от *калита* ‘мешок, карман’. В словаре Даля зафиксировано слово *калитник*, производное непосредственно от *калитка* ‘дверца’, которое определено как «подкалитник, парень, который поджидает зазнобы своей у калиток, волокита» (Даль-II: 78). Но не исключено, что при песенном параллелизме *Калиточку-щипочку* — это не реальное имя или прозвище и не характеризующее название, а обозначение роли, возникающее именно в свадебном

ритуале — образованное от глагола *колити* ‘колоть’, как и название калитки-дверцы.

Семантическое развитие постоянного эпитета можно видеть в упреке Маруси Барину: *Зачем платъице сорвали / Цветное, махровое?* (П.: 164). *Цветное платье (платъице)* — традиционное сочетание фольклорных текстов. Фольклор фиксирует собирательное значение слова в назывании одежды вообще, как женской, так и мужской: *Да не школен был Григорий-от, не учен, / Только хорошо Васильевич снаряжен: / На ем всякое платъице цветное* (120). Поэтому при дальнейшем анализе будем иметь в виду, что и в тексте поэмы можно видеть собирательное значение сочетания. У Цветаевой в метаморфозе *Маруся* → *деревце с цветком* → *барыня* → *Маруся* говорится о выкопанном деревце, которое Барин принес домой и посадил в кадку. Если исходить из глагола *сорвали*, общего для обозначения действий с платьем и с цветком, и при этом иметь в виду события поэмы, *платъице* — метафорическое обозначение цветка, а *платъице цветное* — собственно ‘цветок’, метонимическое обозначение деревца. В таком случае *цветное* имеет значение современных слов *цветочное* или *цветущее*. Эпитет, не меняя ни сочетаемости с существительным, ни морфемной структуры, перестает быть эпитетом и становится логическим определением, но при этом парадоксальным образом усиливает свою метафоричность. Слово *цветное* приобретает значение не внешнего, а сущностного признака, и этот признак подвергается интенсификации: *цветок* → *махровый цветок*; *цветок-платъице* → *махровое платъице*. В результате получается сочетание, алогичное для современного восприятия: ясно, что это махровое платъице не имеет ничего общего с изделиями из махровой ткани. Эпитет Цветаевой можно уподобить скорее качественному прилагательному-интенсификатору (ср.: *махровый негодяй*), чем относительному (ср.: *махровый халат*). В контексте поэмы алогизм сочетания подготовлен психологической коллизией: начинающимся обмороком Маруси. Слова о

платъице она произносит перед тем, как Барин насильно выводит ее к гостям.

Интерпретируя факты алогизма, типичные для фольклорных текстов¹, А. Н. Веселовский объясняет их забвением смысла эпитета (Веселовский 1989: 65, 75), В. М. Еремина — принципом максимально последовательного и неукоснительного уточнения определяемого вплоть до парадокса (Еремина 1978: 72), А. Н. Хроленко — тем, что эпитет, выражая идеальное качество, становится интенсивом (Хроленко 1977: 95), С. Е. Никитина подчеркивает, что обозначение идеального качества в фольклорных текстах — норма, эталон эмотивной оценки (Никитина 1993: 140). Л. Г. Невская пишет о том, что «характерная особенность фольклорного атрибута состоит в десемантизации лежащего в его основе признака и превращении его в *epitheta ornata*, семантически “пустое” слово» (Невская 1993: 25). Интерпретации разных исследователей тоже приводят к парадоксу: один и тот же эпитет *лазоревый* (о цветочке) трактуется то как интенсив, то как семантически пустое слово. На самом деле противоречия здесь нет, а есть диалектика развития явления (в данном случае фольклорного эпитета) до своей противоположности. Именно эту диалектику и можно увидеть в цветаевском образовании слова.

Обращение к фольклорным источникам позволяет заметить неожиданное совпадение — объединение цветного платъица с грядкой, которое на первый взгляд кажется совершенно случайным: *Не отдай меня, батюшка, замуж, / Не задорься на высокие хоромы; / Не с хорамами жить — с человеком, / Мне не с платьем, да со советом. / Много цветного платъица на грядке, / Что неровнюшка лежит да на кровати*

¹ Исследователи фольклора отмечают любопытные факты, которые воспринимаются как языковой алогизм с точки зрения человека, находящегося вне фольклорной знаковой системы: *Аленький мой беленький цветочек, розовый лазоревый василечек, у арапа руки белые* (см., напр.: Хроленко 1977: 95).

ке (28). Разумеется, «грядка» означает здесь горизонтальную жердь или полку под потолком, на которую вешали одежду — именно такое значение слова широко распространено в диалектах. В словаре В. И. Даля (Даль-1: 403) статья на слово *грядка* начинается с толкования ‘ряд, цепь, полоса’, общего для разных конкретных значений, далеко отошедших друг от друга. Здесь же приводится пословица, объединяющая платье с грядкой: *Платье на грядке, а дурак на руке* и загадка, в которой, как считает Даль, обыгрывается многозначность слова *грядка*: *Сидит баба на грядках, вся в заплатках, кто на нее взглянет, всяк заплачет* (о луке). Не исключено, что пословица и загадка тоже могли повлиять на образ платица-цветка в поэме.

Антитезу цветному и махровому можно видеть в эпизоде, когда Маруся появляется перед гостями *В хрустальном, в кисейном* (П.: 165). Если производность определения *махровое* от *цветное* мотивирована ближайшим контекстом синонимической пары, то хрустальные одежды — гипербола прозрачных, а прозрачные — тонких (нарядных, дорогих)¹. Это проявляется уже на уровне актуальной ситуации в эпизоде поэмы. Вместе с тем на уровне глубинного сюжета слова *В хрустальном, в кисейном* занимают промежуточное положение между двумя характеристиками Маруси: *Откуда сквозная такая?* (П.: 150) и *Мрамор ледовит* (П.: 165). В обоих случаях это реплики Барина при Марусиных метаморфозах. Последняя трансформация Маруси происходит во время, описываемое как *Рассветные седи, / Рассветные сквози, <...> / Рассветные связи* (П.: 168). Хрустальные предметы в волшебных сказках, как фольклорных, так и литературных, устойчиво связаны с колдовством, преображением, свадьбой и смертью, например тувельки Золушки и гроб Спящей царевны. Хрустальные одежды Маруси соот-

носятся с пограничностью прозрачного и холодного утра, когда происходит волшебное превращение. При этом они предстают и как гипербола свадебного наряда¹ перед соединением Маруси с Молодцем, и как метафора холодности, недоступности Маруси для Барина, и как символическое обозначение погребальных одеяний.

Сравнение образов хрусталя, мрамора и льда позволяет выделить смысловые сходства и различия, на которых основан метафорический комплекс в сюжете поэмы. Хрусталь по сравнению с мрамором прозрачен и хрупок, и этим он подобен льду. Хрупкость хрусталя предвещает конец благополучной жизни Маруси в доме Барина и вместе с прозрачностью может иметь эротический смысл в символике свадебных одежд. Мифологическая основа свадебного ритуала как действия, маркирующего переход через символическую смерть, сказывается на всем комплексе образов прозрачности-безжизненности: *Откуда сквозная такая?; В хрустальном, в кисейном; Мрамор ледовит; Рассветные сквози*. Мрамор (возможна семантическая производность этого слова от традиционного эпитета из сочетания *палаты белокаменные*) и хрусталь — важные сущностные характеристики дома, в котором Маруся живет у Барина, т. е. места ее не-жизни, места испытания, границы между деревней (‘землей’) и небом — двумя настоящими домами героини.

На семантике образов хрусталя сказываются также его светопреломляющее свойство и способность разбиваться со звоном. В сцене превращения дерева в девушку читаем:

Как ударит из стремян.
Лунный луч **по хрусталиям,**

¹ Возможно, имеются в виду бусы, серьги, но украшения — элемент одежды, и при дальнейшем анализе мы будем исходить из недифференцированности деталей одежды в тексте Цветаевой.

¹ Представление белых свадебных одежд прозрачными имеет глубокие корни: в истории русского языка слово *белый* означало ‘невидимый, прозрачный’ (см.: Колесов 1983: 8).

Как взывает, раскалясь,
Лунный луч во хрусталях
(П.: 146).

Финал поэмы изображает, как в левом окне появляется *Нечеловецк / Свет! — Не гляди!* (П.: 179), как *Стклом-звонном <...> Грянули стеклы* (П.: 180). Такой исход предвещали строки *Не пожар — стеклы бьет: / Парень к девице льнет* (П.: 134). Собственно, финал и предстает соединением света и звона (Молодца) с хрусталем (*Марусей в хрустальном, в кисейном*).

Звучание слова *хрусталь* сближает его с хрустом. В. И. Даль подчеркивает, что народ производит *хрусталь* от *хрусткий* (Даль-IV: 566)¹. В эпизоде воплощения после первой смерти Маруся *Стан запрокидывает, / Ручки **выхрустывает** <...> / Всеми суставчиками скуку **выхрустывает*** (III: 306, 307). Строки *Как ударит из стремян / Лунный луч по хрусталям, / Как взывает, раскалясь, / Лунный луч во хрусталях* следуют непосредственно за этими словами, что явно указывает на связь хруста с хрусталем в образной системе поэмы. Глагол *выхрустывает* в сцене превращения, как и образы хрусталя, маркирует границу между жизнью и смертью.

Мотивы хрусталя в свадебной лирике встречаются постоянно. Хрустальными называют не только рюмки и стаканы, но и, менее реалистично, зеркало и окно: *Что уздрела, усмотрела / Да душа красная девица <...> / Да из косищата окошечка, / Да сквозь хрустальную стекольницу* (57); и уж совсем алогично — берега (в параллелизме-иносказании о женихе): *Из-под сахару реченька бежит <...> / Да бережка были хрустальные <...> / Да деревца-то виноградные <...> / Да еще кто у нас хорош, душа, пригож? / Да Васильюшка хорош, душа, пригож* (206). Особо примечательно абсурдное —

¹ На облике русского слова, вероятно, и сказалась народная этимология: общее происхождение имеют слова *кристалл* и *хрусталь*, а не *хруст* и *хрусталь*.

с точки зрения здравого смысла — обозначение хрустальными различных преград, например перегородки или детали ворот: *Да залетала кинареечка / Ко соловушке во клеточку, / Да за серебряну решеточку, / Да за хрустальну переборочку* (124); *Да воротичка не отворятся, / Ой, да на пяту да не станоятся, / Ой, да на пяту да на хрустальную, / Ой, на гвоздье на полуженое* (220). В этом случае не подходит интерпретация эпитета как интенсификатора, его можно объяснить только семиотически — проницаемостью границ в переходных ситуациях.

Наблюдения показывают, что гиперболичность фольклорного слова не просто органично воспроизводится в языке поэмы, но и получает развитие в собственно цветаевской поэтической манере. Образная система произведения в то же время углубляет и мотивирует логику фольклорной поэтики.

Прилагательные-определения в поэме «Молодец», не относящиеся к собственно традиционным эпитетам, позволяют увидеть потенциал современного русского слова, основанный на функционировании этого слова в языке фольклора.

В поэме Цветаевой обращают на себя внимание сочетания существительных с такими прилагательными, которые не являются метафорами, но их значение отличается от современного. Характер семантического сдвига можно понять, исходя из комплекса речевых контекстов, в которых эти прилагательные могли бы стоять, а также из смысла других слов, которые могли бы занимать аналогичную позицию. Такое словоупотребление со смысловым сдвигом содержится уже в первой строфе поэмы: *У вдовы у той у трудной / Дочь Маруся весела* (П.: 117). Слово *трудной* характеризует женщину, жизнь которой — труд, живущую трудом и трудно. И. И. Срезневский приводит значения слова *трудный*, имевшиеся в древнерусском языке, — ‘утомленный трудом’, ‘страдающий’, ‘печальный’ (Срезневский). В словаре Даля зафиксиро-

рованы значения слов *труд* — ‘болезнь’, ‘немошь’, ‘скорбь’; *трудник* — ‘мученик’; *труждаться* — ‘мучиться, биться, живучи в нужде, в бедности’, а также ‘мучиться долго, страдать в болезни, маяться перед смертью, бороться перед кончиною, лежать в агонии’; *трудный* — ‘удрученный, отягченный’ (Даль-IV: 436).

Значение прилагательного в строке *У вдовы у той у трудной* вполне соответствует смысловому комплексу этого слова в древнерусском языке и в говорах. Вместе с тем на семантику слова в поэме, несомненно, влияют и факты современного языка, ограничивающие его употребление. В современном языке определение *трудный* относится не к субъекту, а к объекту труда¹ (*трудная задача*), к обстоятельствам труда (*трудные условия, трудный год*), к самому процессу (*трудный подъем в гору*). Из-за стандартной сочетаемости прилагательного с существительными в несубъектных значениях слово *трудной* в тексте Цветаевой становится способным обозначить вдову как некий объект труда, а трудность — как судьбу. Это соотносится с философией человеческого бытия и в мифологическом сознании, и в картине мира Цветаевой.

¹ Обычно слово *трудный* обозначает объект не физического, а умственного труда: *трудная задача, трудная мелодия, трудный вопрос*, но не **трудный мешок картошки, *трудный дом (при строительстве), *трудное пальто (при шитье), *трудные щи (при приготовлении)*. Впрочем, за пределами нормы такие сочетания возможны, да и сочетание *трудное упражнение* может относиться как к грамматическому или музыкальному, так и к спортивному упражнению. Современное слово *трудоемкий*, характеризующее объекты физического труда, маркировано принадлежностью к официальной речи. Объектное значение имеет педагогический термин-эвфемизм, в котором прилагательное относится, как и у Цветаевой, к лицу: *трудный подросток (трудный ребенок)*. Отметим тенденцию энантиосемии в развитии значения этого прилагательного, которая проявляется при сопоставлении слова у Цветаевой со словом в современном языке: применительно к вдове оно означает труженицу, а трудным подростком обычно называют бездельника.

Другое употребление этого прилагательного имеется в главе «Сын», когда говорится о чувствах Барина-отца:

Эх, да некому
Тобой похвастаться!
<...>
Сласть невиданная!
Радость **трудная!**

(П.: 154).

Если в строке *У вдовы у той у трудной* семантический сдвиг приводит к актуализации этимологической образности прилагательного, то здесь, напротив, можно видеть пример деэтимологизации слова в оксюморе, опережающий его деэтимологизацию в современном языке.

Смысловой сдвиг, вызванный необычной сочетаемостью прилагательного *скушная*, наблюдается в сцене смерти матери:

Дол—га ноч—ка,
Долга ночка скушная!
— Доч—ка! Доч—ка!
Собаки — все спущены?

<...>

Дол—га ночка,
Долга ночка **страдная.**
— Доч—ка! Доч—ка!
К знахарке за снадобьем!

<...>

Дол — га ночка,
Долга ночка **судная.**
— Доч—ка! Доч—ка!
Прощай! Мною сгублена!

(П.: 131—132).

Поскольку в этом фрагменте изображаются предсмертные крики, для него не подходят современные значения слова *скучный*, связанные с отсутствием эмоций, безразличием¹.

Строки *Шумком скушным тростниковым: / — Ты послушай мои три слова!* (П.: 157) предваряют монолог Молодца, в котором он, обращаясь к умирающей Марусе, устанавливает условия ее будущего воплощения. Слова любимого-убийцы с обозначением судьбы в такой критической для героини ситуации тоже никак нельзя назвать скучными в современном смысле этого слова. Сочетание *Шумком скушным тростниковым* с невыраженной относительностью или качественностью ('исходящий от тростника' или 'подобный шуму тростника') позволяет увидеть значения 'тихий' и 'печальный', возможные и при обозначении ночи в первом фрагменте. Подобие предсмертных ситуаций в двух контекстах вызывает мысль о том, что *скушный* означает и 'убаюкивающий': когда скучно, хочется спать. Не исключено и влияние фразеологии: выражение *делать нечего* употребляется

¹ Словарное определение слова *скучный* — 'проходящий или проводимый в скуке, в безрадостных, неинтересных занятиях'; слова *скука* — 'состояние душевного томления, уныния, тоски от безделья или отсутствия интереса к окружающему' (МАС). Толкование слова *скука*, приводимое Далем — 'тягостное чувство от косного, праздного, недеятельного состояния души; томление бездействия' (Даль-II: 661), — аналогично современному. Ближе к смыслу слова в поэме оттенок значения 'тоска, грусть, томление горем, печалью', зафиксированный Далем с примером, в котором фигурирует покойник: *Такая скука в доме после покойника, что хоть вон бежать!* Однако это употребление слова обозначает не предсмертное состояние, а чувства родственников. *Скучное время* у Даля обозначено помимо не подходящих для нашего примера признаков и как время, когда 'много досады, худых вестей и пр.', а одно из значений глагола *скучать*, по словарю Даля, — 'хворать, болеть': *Он головой скучает, по ночам ногами скучает* (там же). Есть также фразеологическое сочетание *скука смертная*, которое, видимо, в современном восприятии переосмыслено: относительное прилагательное (логическое определение) стало качественным (гиперболическим эпитетом).

для обозначения и скуки, и безвыходной ситуации. Кстати, второе из этих употреблений характерно именно для сказочной формулы, движущей сюжет; возможно, что и в языковую фразеологию оно попало из сказок.

Смысл слова *скушная* в этом контексте можно понять и опираясь на значение слова *докучать* — 'досаждать, беспокоить'. В одной из свадебных песен встречаем: *Да вы мои ноченьки, да вы мне надокучили! <...> / Младой-то мне во сне много видится <...> / Будто мой-то милой / Он передо мною стоит <...> / Да от страха-то я перепугалася* (Народные лирические песни 1961: 173).

В сцене смерти матери слово *скушная* входит в традиционный ряд окказиональных синонимов *ночка скушная* <...> *ночка страдная* <...> *ночка судная*, завершающийся прилагательным из фразеологизма *судный день*. Все три прилагательных имеют семантический сдвиг. Слово *страдная* восстанавливает этимологический образ страдания¹ (в современном языке *страдная пора* — 'время особо интенсивной работы', что, кстати, перекликается с эпитетом *трудной* — о вдове). В слове *судная* явно присутствует образ Страшного суда, опасного более для Маруси, чем для ее матери. Семантика прилагательного из фразеологизма *Страшный суд* может распространяться и на смысл слова у Цветаевой: речь идет именно о страшной ночи. То, что эта ночь — судная и для Маруси, проявляется также в понятии судьбы; суженым называют жениха не только в фольклоре, но и в языке. В песне предсвадебной недели судом именуют свадьбу: *Она сама до суду дожила, / Да до суду до великого* (175). В поэме есть строки *Как на страшный на суд / Ноги сами несут* (П.: 128).

¹ Этимологически однокоренным является также слово *страсть*. И если иметь его в виду (а Цветаева очень внимательна к этимологии), то это явная антитеза современному значению слова *скучная*. Существенна также синонимия слов *страх* и *страсть* в народном языке (о сближении этих слов в сознании Цветаевой см. в ее эссе «Мой Пушкин» — V: 69).

В преобразовании *судный день* → *ночка судная* можно видеть проявленный смысл библейского фразеологизма: поскольку судный день связан с ситуацией смерти, он и представлен Цветаевой не как день, а как ночь — в полном соответствии с универсальной семиотической оппозицией дня и ночи как жизни и смерти.

В традиционном свадебном обряде существует ритуал прощания дочери с матерью, причем в ряде текстов это ритуал расставания навсегда. Запрет на возвращение дочери в родной дом фольклористы объясняют маркированием оппозиций *свой* — *чужой*, *живой* — *мертвый*. Ушедший на чужую сторону семиотически приравнивается мертвому и становится опасным для живых (Еремина 1991: 102—120). Это условно-символическое прощание навсегда с давно забытой семиотической мотивацией преобразуется в поэме Цветаевой в сцену предсмертного прощания, а потенциальная опасность дочкиной любви для матери — уже осуществленной. Сюжет Цветаевой, таким образом, проявляет и мифологический смысл ритуала.

В свадебной лирике тексты изображают, как дочь будит для прощания спящую мать: *Пробудися, пробудися, / Моя маменька родная! <...> / Мне не год у вас годувати <...> / Одну ночку ночевати / И то всю ее не спати, / А все думати, гадати: / Как мне с маменькой расстаться <...> / В цветно платье наряжаться* (177). В поэме же, напротив, мать будит дочку. Видимо, Цветаева не случайно меняет роли персонажей по отношению к ситуации фольклорных произведений. Сходство судьбы матери и дочери не только восходит к синонимии свадебной и похоронной символики, но и проявляется в достижении обеими святости. Святость Маруси, при всем ее страшном грехе, представлена вознесением, святость матери — эпитетом *книжная* (см. ниже). Впрочем, все моральные оценки, исходящие как от Цветаевой, так и от традиций мифологического сознания, здесь двойственны: и ничем не провинившаяся мать, и преступная дочь — обе становятся

нечистыми от укуса упыря и не могут быть похоронены на кладбище. Что касается вознесения Маруси, то это все же не дорога в рай (ср. в начале поэмы: — *Ад с тобой — сад румяный!* — П.: 134). И вообще огонь, тем более, *огнь синь* — атрибут не рая.

Дважды в поэме встречаются ненормативные для современного языка сочетания со словом *срочный*. Когда Маруся рассказывает матери о встрече с Молодцем, мать отвечает: *Твои сласти — срочные, / Твое сердце — слепенько* (П.: 122); когда Барин препятствует попытке Маруси скрыться во время ее превращения из деревца в девушку, о движениях Маруси говорится: *Глоток краткий, / Шажок срочный* (П.: 148).

В обоих контекстах можно видеть современное значение слова *срочный* 'требующий немедленного исполнения': в первом прилагательное может быть мотивировано любовным нетерпением Маруси, во втором — стремлением недоволенной девушки исчезнуть с утренним звоном, как и полагается нечистой силе:

Ан:

— дон!

Мброкам приказ:

Вспять

Вон!

Утренний закон:

Звон:

Час

(П.: 147—148).

Однако из-за необычной сочетаемости с существительным и смысл прилагательных в обоих словоупотреблениях или шире их словарного значения, или вообще другой. Контекст побуждает предпочесть толкование, основанное на

том, что производящее слово *срок* обозначает конечный период времени. Тогда *сласти срочные* в эпизоде утверждения матерью дочкиной неправоты можно понять как 'временные, преходящие'. В словаре Даля отмечено среди прочих именно такое значение слова: «чему срок определен», проиллюстрированное фразой «Жизнь наша срочная, временная, минучая, невечная» (Даль-IV: 305). Сочетание *Шажок срочный* допускает толкование — по параллелизму с сочетанием *глоток краткий* — как быстрое, короткое, торопливое движение. При такой интерпретации смысловой акцент в прилагательном переносится с цели на признак, а обозначение признака и есть первичная и главная функция этой части речи. Предложенному толкованию сочетания *шажок срочный* способствует и метонимическое употребление единственного числа¹. Возможно и такое понимание: 'пробил час', т. е. 'настал срок снова стать деревцем, и шажок делается именно в этот срок' (а не 'к сроку', как диктует современное значение слова)².

Пожалуй, самым тревожащим лингвистическое воображение читателя является прилагательное *книжная* при описании умершей матери:

Лежит матушка недвижная,
В снега саванные выряжена:
Важная.
Книжная.

Глаза — чаши непочатые —
Пятаками припечатаны:

¹ Возможно, это не метонимия, а обозначение последнего глотка и последнего движения.

² Корень *срок-* / *сроч-* в современном русском языке развивает энантиосемию на базе оттенков значения 'продолжительность времени' и 'предел времени'. Ср. противоположный смысл во фразах *сдать обувь в срочный ремонт* и *сдать обувь на срок*, а также смысл прилагательного в сочетаниях *срочный вклад*, *срочная ссуда*.

Вдавлены.
Спрятаны

(П.: 132).

Толкования здесь могут быть разными, и они не исключают, а дополняют друг друга. Во-первых, заупокойную молитву читают по церковной книге. В таком случае перед нами метонимия: атрибуция лица по предмету, с которым оно связано в данный момент, и эта связь мыслится как существенный характеризующий признак. Метонимия здесь изображает ритуал как акт, символически сводящий в единую сущность покойницу, священника, молитву и книгу, т. е. рисует обряд в полном соответствии с его мифологическим смыслом.

Во-вторых, слово *книжный* в народной культуре, особенно старообрядческой¹, связывается с авторитетом людей, умеющих читать и толковать священные книги. Причастность таких людей к миру сакральных ценностей делает их в глазах окружающих и в собственных глазах особо значимыми, важными, хранителями не только знаний, но и моральных законов, т. е. правильными людьми. Установка фольклорного языка на соответствие предмета, факта, действия, лица норме-идеалу делает вполне естественной синонимию слов *важная* и *книжная*.

В третьих, слово *книжная* может быть соотнесено с эпитетом *бумажный* в народных лирических песнях, где оно синонимично определению *белый* в словосочетаниях *лицо бумажное*, *тело бумажное*, и может на основе метонимии *бумага* → *лист* или *лист* → *бумага* стать элементом алогизма: *А листочки на сыром дубу бумажные* (см.: Еремина 1978: 65). Как это нередко бывает у Цветаевой, она проясняет образ,

¹ Намек на старообрядчество обозначен в поэме словами, обращенными к Марусе: — «*Душа твоя дикая! / Гордыня двуперстная!*» (П.: 120, 172). Впрочем, возможно, это гипербола с переносным значением прилагательного — типа *тьма египетская*.

утративший мотивацию. В стихотворении из цикла «Стихи сироте» слово *бумажный* стоит в ряду синонимов, максимально мотивирующих его смысл: — *Хилый! чуть-живый! сквозной! бумажный!* (II: 340).

Образ мертвенной белизны в эпизоде похорон совершенно естествен, и прилагательное *книжная* следует за строкой *В снега саванные выражена*¹. Замещение традиционного эпитета *бумажная* авторским эпитетом *книжная* представляет собой следующую ступень усиления признака — исходя из представления поэта о сакральности самой бумаги² и в направлении дальнейшей сакрализации этого образа: *бумага* → *книга*; *бумажная* → *книжная*. Обратим внимание также на слово *припечатаны*, тематически соотносимое с книгой одним из значений корня.

Оказывается, что различные толкования эпитета *книжная* в поэме «Молодец» — ‘та, о которой читают по книге’, ‘праведная и правильная’, ‘белая’ — каждое в отдельности и все вместе — основаны на том, что ценности народной культуры органично входят в мир ценностей Цветаевой, а образные системы фольклора и ее произведений имеют общие архетипические основания.

Обратимся к слову *синь* в кольцевой композиции поэмы. Как уже было показано, оно предстает и существительным, и глаголом, и прилагательным, начиная поэму строкой *Синь да сгинь* — *край села* и завершая ее строкой *В огонь синь* (см. с. 155) с финальным эпитетом.

¹ Обратим внимание на то, что от обычного традиционного метафорического эпитета *белоснежный* (саван) Цветаева производит сочетание *снега саванные*: предметную номинацию *саван* она превращает в эпитет, а эпитет — в номинацию.

² Особое отношение поэтов к бумаге, выраженное у многих авторов, Цветаева сформулировала еще в ранний период творчества: *Я — страница твоему перу. / Все приму. Я белая страница. / <...> Ты — Господь и Господин, а я — / Чернозем — и белая бумага!* (I: 410—411; об оценке этого образа самой Цветаевой см.: IV: 135).

В начале поэмы контекстуально субстантивированный императив *сгинь* сразу становится синонимом слову *синь*, и оба этих слова обозначают в контексте произведения границу (тут же грамматически моделируя ее проницаемость нарушением границ между частями речи). Это *край села* не только в конкретно-бытовом смысле, но и «обычный для мифопоэтического <...> сознания способ организации пространства, при котором движение начинается от сакрализованного центра — красного угла дома (или его семиотических эквивалентов) и идет через ворота — границу своего и чужого, отмеченную знаком принадлежности к миру мертвых <...> и далее через семиотически значимые места: болото, лес, гора, море и т. д., семантика которых в реальных текстах сближена в общем значении ‘отдаленное, чужое и чуждое пространство’» (Невская 1993: 10). Но если семиотическое назначение похоронной обрядности — восстановить непроницаемые границы между миром живых и мертвых¹, то финал поэмы утверждает противоположный смысл.

Последняя строка *В огонь синь* тоже обозначает границу земного и неземного мира, как и в поэме «Переулочки», где слово *синь* входит в сочетания *Синь-Ладановна*, *Синь-Савановна*. Сочетание прилагательного *синь*, уже в первой строке поэмы наполненного смыслом гибели, со словом *огнь* (в архаической сакрализующей огласовке) выводит тему смерти на новый уровень. Если в сочетании *Синь да сгинь* синева изначально объединена с тьмой, то сочетание *огнь синь* становится обозначением света, огня как сияния. Но огонь — все же атрибут ада.

Этимологически слово *синий* и означает ‘сияющий’. В древности оно обозначало и блеск черного цвета (ср. совр.

¹ «Причитание отражает ситуацию, когда возникшую в результате смерти опасную открытость границы между сферами жизни и смерти обряд пытается восстановить, т. е. вновь развести эти сферы, вернуть их в позицию противостояния и таким образом ликвидировать хаос» (Невская 1993: 4).

иссиня-черный). В ранних памятниках письменности оно зафиксировано в трех основных значениях: 1) 'сияющий, блестящий': *синие молнии*; 2) 'темный, цвета пепла': *синее мгле, под синие оболочка*; 3) 'черный': *синя яко сажа; синец* 'дьявол' (Суровцева 1964: 90—95).

Здесь невозможно пройти мимо мифологии и обрядности, связанной с представлением об очистительной силе огня. Обратим внимание на то, что Маруся предстает деревцем — не только в поворотном эпизоде сюжета, но и в метафорах: *Рухнул дуб, трость цела* (П.: 117); *Меня, ветку, / Алый плод / сокол в жenuшки берет!* (П.: 122); *Серая ты верба* (П.: 129); *Вкруг березыньки — костер* (П.: 119). Последняя, предсказывая сгорание, побуждает вспомнить магические действия с березой на Троицу и сопоставить их с сюжетом поэмы. В тексте поэмы есть непосредственное указание на приуроченность действия к Троице: *Дочь Маруся румяниста — / Самой Троице раззор* (П.: 117); *У нас в хате Велик-день* (П.: 122); *Святой Троицы опричь — / Наша строечка-кирнич!* (П.: 174).

Этнографические сведения о праздновании Троицы и их культурологические интерпретации представлены обширной литературой. Обозначим некоторые детали, важные для сюжета поэмы и ее метафорической системы. Они изложены и обобщены в работах: Зеленин 1995; Пропп 1995; Померанцева 1975; Соколова 1979.

Троицкая суббота — день поминовения. Церковной Троице предшествовала языческая по своему происхождению русальная неделя. Семик — четверг на русальной неделе. На семик выбирали молодую сочную березку, навешивали на нее разноцветные ленты, нитки и лоскутки, украшали цветами, иногда одевали в платье (такую березку приносили и домой, называли «гостейкой»), водили вокруг нее хороводы, пели песни о гадании и замужестве, заламывали, т. е. скручивали ветки друг с другом и переплетали с травой; затем березку уничтожали подобно масленичной кукле: бросали в

рожь, топили в воде или сжигали, имитируя похороны. Процессия останавливалась за околицей.

Считалось, что около Троицына дня на сушу выходят русалки и остаются на ней в течение всего лета. Это девушки, умершие не своей смертью и завлекающие живых. Самую красивую девушку выбирали в русалки и водили хороводы вокруг нее, как и вокруг березы. В ритуале русальной недели объединены символы похоронной и свадебной обрядности, а ключевые символы при этом — береза и костер. «Девушки и мужчины, побравшись за руки, прыгают попарно через костер. Если при скакании не разойдется пара, то это явная примета, что она соединится браком» (А. В. Терещенко; цит. по: Пропп 1995: 96). Троицкие Русалии — время ритуального разгула — магия, направленная на плодородие земли.

Пересечение образов поэмы с символикой русальной недели (см. также: Герасимова 1996) приводит к расширению смысла слов *руса, русы; скрученные, сочетаний спелая рожь* (П.: 122); *платьице <...> цветное; в лентах-в ржавостях, / в бусах-в тусклостях* (П.: 146). Добавим, что в Воронежской губернии существовало поверье, согласно которому русалки живут в хрустальных дворцах (Померанцева 1975: 74). Находят свое объяснение за пределами событийной стороны сюжета и деревенские пляски, и подталкивание Маруси к страшному жениху подружками, и смертельная опасность Маруси-русалки для брата и матери, и смерть самой Маруси, и ее похороны на перекрестке (не только потому, что она *с нежитью и в смерти неразрывна* (П.: 139), но и потому, что заранее выбрана в русалки), и боязнь креста, и — самое главное — «равносущность» Маруси-русалки (— *Нечелoveчья / Краса, не наша!* — П.: 178) и Молодца-упыря (*Нечеловецк / Свет!* — *Не гляди!* — П.: 179), заданная этой символикой. По сравнению с мифологическими представлениями, по которым русалки нападают на молодых людей и умерщвляют их щекотанием, в поэме обнаруживается обмен главных персонажей ролями.

В системе символов, связанных в поэме с Троицей, берега и хрусталь выполняют общую функцию: они светятся, притягивая огонь. Свет был одним из атрибутов Молодца и раньше: *Свет — в последней избе* (П.: 128). Отметим также существительное-эпитет в величальных песнях: *свет Марины Егоровна, свет Василий Андреевич*. Представление огня-Молодца лунным светом в финале поэмы и соединение его с Марусей-русалкой при всем этом переплетении образов и символов вводит образы поэмы в систему лунно-акватической символики, связанной с лирическим я Марины Цветаевой во всем ее творчестве (см. об этом: Фарыно 1981; Фарыно 1985). Для интерпретации поэмы как содержащей обрядовые символы русальной недели и Маруси как русалки показательно, что образы воды с самого начала связываются с русыми волосами: глагольная метафора *бегут русы* вторична по отношению к языковым метафорам *бежит вода, бегут реки, бегут ручьи*, ср. также: *На три Волги расплелась* (П.: 122). В сцене метаморфозы о Марусе говорится: *Рыбой из рук* (П.: 149). Конструкции психологического параллелизма в поэме нередко включают в себя образы воды, например *Ровно реки вздулись, / Ливни — звонами... / Ровно по всем улицам / Дни Прощёные!* (П.: 154). В этой строфе объединены вода, непогода, небо, колокольный звон и церковь. В финале поэмы перед синим огнем появляется *Зелень... / Морская синь* (об обморочном состоянии Маруси — П.: 179), и соединение героев происходит *Хлынь — в хлынь!* (П.: 180). Таким образом, *Полным потоком / Огнь и огонь синь* в поэме имеют отношение к морю (ср. устойчивое сочетание *синее море*).

Сущность огня как субстанции, а также многозначная и противоречивая символика огня в культуре с давних времен является объектом философии. Возможно, что на восприятие огня Мариной Цветаевой повлияла философия Гераклита (см. об этом: Стрельникова 1992; Войтехович 2008: 247, 248, 252). Р. Войтехович подчеркивает, что Цветаева отзыва-

ется на приравнение огня к Логосу в учении Гераклита не только многочисленными образами огня в ее произведениях («Птица-Феникс я, только в огне пою!» — I: 425), но и квазиприводимой из Библии *В начале был огонь*¹ ← *В начале было слово* (Войтехович 2008: 247).

Итак, анализ эпитетов в поэме «Молодец» показывает, что ее языковая стихия — совсем не подражание народному языку, не воспроизведение архаического стиля, далекого от современной бытовой и художественной речи. Цветаевой удастся воплотить самые сущностные значения слова, которые обнаруживаются в фольклоре при реконструкции мифологического смысла, но забыты носителями фольклорной традиции. Парадоксальным образом это оказывается возможным при активизации смыслового объема слова, сформировавшегося в позднее время. При всем этом Цветаева не воспроизводит мифологию, а противопоставляет ей свое видение мира.

Языковые преобразования, связанные с эпитетом в поэме «Молодец», отражают важнейшие черты философской поэтики Цветаевой: этимологизацию как поиск сущности явления, обозначенного словом; синкретизм различных значений слова вплоть до противоположных; трансформацию слова в градационном ряду, пределом которой становится десемантизация, выводящая явление на новый уровень понимания.

6. Недосказанные слова в поэме «Молодец»

В поэме «Молодец» широко отражена табуистическая недоговоренность в назывании нечистой силы, морока, смерти. Само заглавие поэмы имеет эвфемистический характер и тем самым противостоит заглавию сказки-источника из сборника Афанасьева — «Упырь». Такая замена связана с

¹ Цветаева IV: 131 — «История одного посвящения».

переосмыслением образа сказочного персонажа. Герой сказки Цветаевой освобождается от злой чары и перестает быть упырем. У героини есть имя, а герой — *Молодец незнаком, / Неслежён, неслыхан* (П.: 120). Несказанные и недосказанные слова в поэме связаны с ключевыми моментами сюжета, при этом они всегда мотивированы контекстуально и психологически. Приведем их в порядке следования в поэме. Сначала невыговоренные или незаконченные слова встречаются в сценах сватовства Молодца к Марусе, в эпизодах гибели близких героини и ее собственной гибели:

Близь — в близь,
Сердь — в сердь,
На — жызть,
На —
(П.: 120);

Стоит наш знакомец-то,
Грызет **упо** —
(П.: 124);

Лют брачный твой пир,
Жених твой у —
(П.: 127);

Не одну твою жызть
В руках, сердце, держу:
Вчера брата загрыз,
Нынче мать **загры** —
(П.: 130).

Неназванное слово *смерть* в первом контексте легко восстанавливается рифмой. Непроизнесение этого слова Молодцем в его реплике можно сюжетно интерпретировать и умолчанием злодея, опасющегося спугнуть жерт-

ву, и боязнью любящего накликал оборотня¹. В четвертой цитате — тоже реплике упыря — слово *загрызу* обнажается почти полностью, но все-таки не договаривается до конца. Незаконченность слова *упырь* в третьем контексте имеет не только табуистическую, но и сюжетную мотивировку. Его не успеваешь произнести погибающий брат Маруси — первая жертва упыря. Слово *упо[койника]* (второй контекст), звучащее в авторской речи предостережением героине, может быть уподоблено сюжетной паузе в композиции поэмы.

Иконическая незавершенность слова обнаруживается в следующей реплике Маруси в ответ на жалобу, призыв к спасению и укор, которые она слышит от умирающей матери:

Сопит, пышет!
Спеш! — Силком-натиском!
— Сплю-не слышу,
Сплю-не слышу, **ма** —
(П.: 132).

До этого слово *матушка* было полностью произнесено дважды. Его недосказанность в третьем употреблении имеет множественную иконическую, психологическую, идеологическую мотивировку. Во-первых, умирающая мать перестает слышать слова Маруси, во-вторых, на полуслове отключается сознание засыпающей девушки, в-третьих, дочка, не пришедшая на помощь матери, лишается права на произнесение этого слова. Здесь имеет значение и сакральная троичность: третье появление знака является границей перехода в иную действительность — как в мифологии (ср. снятие чар при третьем крике петуха в мифологических сюжетах), так и в

¹ Е. В. Хворостьянова обращает внимание на то, что слово *смерть* не является табуированным в поэме: оно употребляется в других фрагментах. Здесь же важно, что «в первый раз его мысленно произнесет читатель, захваченный инерцией ритма» (Хворостьянова 1996: 50).

современной жизни (например, спектакль начинается после третьего звонка; «считаю до трех» и т. п.).

Следующее незавершенное слово звучит в сцене пляски:

Красна свадьба!
Чего краше!
Дочка мать продала, —
Вспля —

(П.: 133).

Слово *вспляшем* тоже обрывается на первом слоге после двух полных произнесений. Усечение слова может быть объяснено (помимо сакральности третьего знака) как динамикой пляски, так и осознанием кощунственности этой пляски на похоронах.

Далее пропуск слова *смерть* в реплике Маруси опять связан с предсмертной агонией — теперь уже самой Маруси:

Ай, в самую сердь!
Прощай, **моя** —

(П.: 138).

Слово *смерть*, подразумеваемое Молодцем, открыло ряд недоговоренностей в первой части поэмы. То же слово, подразумеваемое Марусей, завершило этот ряд в сцене последнего прощания с любимым. Произошел обмен: Молодец, отказываясь от произнесения пророческого слова, как бы провоцирует Марусю на его произнесение и на принятие судьбы, которую это слово несет. В мифологических преданиях колдуны передают слово, как нечто материальное, например, с солью, землей, сором, ветром, водой, палкой. Цветаева интерпретирует передачу слова-предсказания как акт поэтического сотворчества: угадывания рифмы. Вместе с тем слово *смерть*, означающее небытие, получает здесь

иконическое обозначение нулевым знаком, отсутствием самого слова, что завершает ряд иконически и психологически мотивированных недоговоренностей первой части поэмы. Всего в первой части поэмы имеется семь недосказанных слов, из них первое и седьмое — самое сильное и значимое в сюжете — *смерть* — вообще не произнесено. В первом контексте его импликация предвещает судьбу, в седьмом — воплощает ее.

Во второй части поэмы, где говорится о второй жизни Маруси — в благополучном доме Барина, — первое несказанное слово встречается в реплике еще не вполне очнувшейся Маруси, любовью Барина расколдованной из дерева:

— Откуда сквозная такая?
— Не знаю.
— Лоза привозная, я чаю?
— Не знаю.
— Какая гроза за плечами?
— Не знаю.
— Как прежде в глаза величали?
— Не знаю.

Тут как вскинет барин брови!
— Хочешь жить со мной в любви?

Жизнь? — На! — Смерть? — Мне!
— **Не зна—ю, не...**

(П.: 150).

В большинстве случаев рифма в поэме подсказывает невыговоренное слово, здесь же рифма *мне* препятствует его произнесению. Смысловая незавершенность приходит в противоречие со структурной законченностью, в результате слово оказывается как бы под двойным запретом — психологическим и структурным, и само это слово не угадывается.

Логика ответа на вопрос может подсказать реплику **не хочу*, однако логика сюжета и образа исключает проявление героиней какой-либо воли в данный момент. Как психологически, так и структурно в этом тексте и не может быть никакого слова, завершающего ответ Маруси.

Отключенность героини от прежнего бытия оборачивается и забвением собственного имени. Ее жизнь в «белых мраморах» у Барина — испытание, этап между земным и небесным бытием. В этом искусственном мире вообще нет личных имен, за исключением весьма условного имени сына Маруси в ее браке с Бариним — *Богдан*. Таким именем в народной традиции обычно называли внебрачного ребенка или подкидыша. Оно указывает на то, что этот брак ненастоящий и сама жизнь героини в этом доме тоже ненастоящая. Гостям-бесам, провоцирующим Барина на нарушение запрета, автор поэмы прямо отказывает в именах: *С которой из стран, / Сброд красен-незван? / Роман-не Роман, / Иван-не Иван* (П.: 156). Гости дважды не договаривают слово *на* — [*вай*] (П.: 162, 164). После двух произнесений на третий раз не произносится Марусей слово *не помню*, что в семантике троичности может быть интерпретировано как переход в иное состояние.

Далее, когда Маруся с Бариним вопреки запрету едут в церковь и Молодец дает знать о своем присутствии (а его появление грозит прекращением второй жизни Маруси), вновь звучат слова *Сплю-не слышу, мату* — (П.: 171). Частичное продолжение недосказанного слова слышится в реплике Барина: — *Што?* За репликой Молодца *А кто я таков / Сказать на у* — опять следует вопрос: — *Што?* (П.: 171). В начальном звуке [у] содержится намек на слово *упырь*, но оно затемняется звуковым составом вопросительного слова *Што* и фразеологизмом *сказать на ушко*. Все эти недослышанные слова мотивируются заглушающим свистом метели: *по—морочилось, при—мерещилось, по—метелилось, при—надумалось, по—морозилось* (П.:

171). Бесы в образе нищих у паперти требуют, чтобы Маруся сказала свое имя:

Близь — в близь, жызь — в жызь:
«Скажись-назо...»

— «Брысь,
Рыси прыскучи,
Лисы шатучи!»

(П.: 176).

Сюжетно-психологическая недосказанность мотивируется нежеланием Маруси слушать провоцирующую нечисть: она резко обрывает тех, кто пристает к ней, не позволяя им договорить и не принимая их слово (вспомним, как она принимала слово *смерть* от Молодца). Маруся заменяет слово бесов словом-оберегом *брысь*. Далее после двух произнесенных заклинаний *Огла—шеннии, изыдите* (П.: 179) во время литургии, в третий раз слово *изыдите* не успевает закончиться: Молодец приходит за Марусей, отлучаемой от второй жизни:

— Свет очей моих!
Недр владычица!
— Оглашени,и,
Изы—

(П.: 179).

В последнем эпизоде — переходе в третью жизнь — героиня поэмы, соединяясь с Молодцем, вновь обретает свое имя:

— Гря—ду, сердь рдяная!
Ма—руся!

Глянула

(П.: 180).

Во всей второй части поэмы, по объему значительно превосходящей первую, имя Маруси названо впервые, и названо ее суженым — Молодцем. Однако намек на это имя представлен анаграммой в реплике Барина, чье стремление овладеть душой Маруси оказалось тщетным:

Уж мы, баре,
Народ шустрый!
Держись, **Марьи!**
Моя Русь-то!

(П.: 174).

В контексте всех недоговоренностей и в сюжете обретения имени получает дополнительные доказательства гипотеза Н. К. Телетовой (Телетова 1988: 110) о зашифрованном имени *Азраил* в строках:

Огонь — и в разлете
Крыл — копия
Яростней: — Ты?!
— Я!

(П.: 180).

Скрытое фонетическое и смысловое присутствие имени *Азраил*, с которым отождествляется Молодец из поэмы Цветаевой¹, может быть подтверждено и синонимией местоимения *я* старославянскому *аз*, что вполне соответствует цветаевской системе лингвистической индукции в порождении слова и образа. Анаграмматическое включение имени

¹ «Из так называемых “отреченных” книг, т. е. христианских апокрифов, известно, что *Азраил* и уносил душу, и приносил ее, обновленную и беспаятную, для ее воплощения при новом рождении на земле <...> В феврале 1923 года, через месяц после завершения поэмы, Цветаева пишет двухчастное стихотворение “*Азраил*”, раскрывающее и имя, и причину появления этого ангела в поэме “*Молодец*”» (Телетова 1988: 110).

Азраил становится завершающим аккордом в этих недоговоренностях: намеком на слово становится даже не первый его слог, а тень этого слога, отбрасываемая местоимением *я* (= *аз*) (ср. в поэме «*Крысолов*» аналогичную лингвистическую индукцию *я — аз — азра — П.*: 257).

Учитывая всю значимость имен в поэме, можно понять и объяснить отказ Маруси назвать своего возлюбленного упырем и тем самым отвлечь беду. Дело в том, что *упырь* — не настоящее имя героя, не его сущность. Название *упырь* отвело бы чары от Маруси, но навсегда оставило бы Молодца упырем, как это и происходит в народной сказке. Любовь Маруси, позволившая ей увидеть в злодее заколдованного молодца, снимает с него злые чары, оставляя ему возможность бытия. В этом смысле сказка Цветаевой не только смыкается с древнейшим мифом о преображении чудовища любовью, но и вносит в миф собственно цветаевскую идею преодоления реальности.

Недоговоренность рифмующихся слогов и слов в поэме четко соотносится с фольклорным приемом, широко представленным в рифмованных загадках. Традиция эта нашла свое продолжение в игровых стихах для детей типа *Кто нам елочку принес?* Неигровое происхождение этой традиции, связанное с мифологическим запретом на сакральное имя, восстанавливается в поэтических текстах Цветаевой с психологической и изобразительной мотивацией незавершенности. Такая мотивация — способ включения архетипического приема в художественное произведение.

Поэма «*Молодец*» содержит также и другие традиционные-поэтические способы включения в текст зашифрованного слова. В частности, сцена деревенского праздника в начале поэмы состоит из серии загадок, в которых слова-отгадки не названы, но легко угадываются:

Бегут русы,
Бегут круты,

Шелком скрученные —
Эх!
Моя — круче,
Твоя — круче,
У Маруси — круче всех! [*косы]

Ходи шибче,
Ходи выше,
Медом сыщенная —
Эх!
Моя — выше,
Твоя — выше,
У Маруси — выше всех! [*грудь]

<...>

Горят, ярки,
Горят, жарки,
Жаром бархачены —
Эх!
Мои — жарче,
Твои — жарче,
У Маруси — жарче всех! [*щеки]

Стучат, громки,
Гремят, звонки,

Неуёмчивые —
Эх!
Мое — громче!
Твое — громче
У Маруси — громче всех! [*сердце]

(П.: 117, 118).

Обратим внимание еще на один способ включения слова в подтекст. Молодец, загрызая Марусю, поет ей колы-

бельную песню, предсказывающую будущее воскресение из мертвых:

Наших встреч — счетом пять:
Зерном лечь, цветком встать.

Цветок красен, листок зелен,
Дай тебя уколыбелю
На всю **вечность-неделю**

(П.: 137—138).

За оксюморонностью сочетания *вечность-неделю*, построенного на контрасте вечного и бренного, кроется сужение смысла слова *вечность* и расширение смысла слова *неделя*. При частичной синонимии, свойственной членам подобных пар, *вечность* уподобляется краткому промежутку времени — неделе в современном значении этого слова (ср. библейский сюжет о семи днях творения мира), и, таким образом, смерть объявляется не вечным небытием, а условием будущего бытия. В результате того же синонимического уподобления расширяется смысл слова *неделя*. В древнем его значении 'нерабочий день, праздник', сохраненном многими славянскими языками и не забытом русским, угадывается современное название выходного дня — *воскресенье*, а соседство слова *вечность* вызывает представление об этимологии слова *воскресение*, т. е. напоминает легенду о воскресении Христа из мертвых. Следовательно, здесь слово-подтекст содержит в себе целый сюжет с философией жертвенной любви, ведущей к бессмертному бытию.

Идея сакральной немоты входит в комплекс представлений о сакральной слепоте и сакральной глухоте, также нашедших множественное отражение в поэзии Цветаевой. Философия отказа от чувственного восприятия мира как условие сверхчувственного интуитивного познания

лежит в основе всех религий начиная с язычества, она разрабатывалась и многими философскими направлениями мировой культуры. У Цветаевой представление о сакральной немоте, слепоте и глухоте отчетливо связано с ее концепцией творчества, по которой максимум чувственного восприятия отключает человека от реальности и тем самым явление обнаруживает свою сущность на уровне абсолюта.

Полная или частичная неэксплицированность слова в художественном тексте может быть описана и как одно из проявлений асимметричного дуализма языкового знака, когда «обозначающее стремится обладать иными функциями, чем его собственная, обозначаемое стремится выразить себя иными средствами, чем его собственный знак» (Карцевский 1965: 90). И. И. Ковтунова показала, что в поэтической речи как в наиболее выраженной области языкового творчества происходит «дальнейшее развитие и углубление (на фоне непоэтической речи) асимметричного дуализма языкового знака» (Ковтунова 1986: 87). Это можно наблюдать и на самых крайних, предельных проявлениях этой тенденции: и означаемое, и означающее могут стремиться к нулю. Приближение означаемого к нулю представлено в зауми, оно имеет свои философские и психологические обоснования и глубокие традиции (см.: Якобсон 1987; Лекомцева 1987). Материальная невыраженность означаемого относится не только к области поэтической мечты (*О, если б без слова / Сказатья душой было можно!* — Фет 1959: 177), но и к области реальности. Понятие подтекста обычно связывается со словесно не выраженной мыслью, психологическим или идеологическим смыслом текста (Сильман 1969: 84), однако единицей подтекста может быть не только суждение, эмоция, оценка, но и собственно слово.

7. «Масляница широка»

Стихотворение «Масляница широка...» (21 февр. 1921 г.) (II: 106—109) входит в цикл «Сугробы», посвященный Илье Эренбургу. Оно самым прямым образом связано с фольклорными текстами масленичного обряда, и вместе с тем это стихи Цветаевой о собственной судьбе и судьбе России. Уже давно известно, что в поэтике Цветаевой виртуозное и дерзкое новаторство органично сочеталось с глубокими традициями словесной культуры. Текст «Масляница широка...» наглядно показывает, что те явления, которые при поверхностном взгляде приписываются эгоцентрической экзальтированности Цветаевой, глубоко народны. Факты собственной биографии осмысливаются Мариной Цветаевой как явления архетипические, то есть как принадлежащие коллективному опыту народа, обнаруживающие себя в древнейших обрядовых текстах.

Стихи, составившие цикл «Сугробы», написаны перед отъездом Цветаевой из России к мужу. Этот цикл обращен к Эренбургу и потому, что Эренбург оказался вестником, нашедшим Сергея Эфрона, и потому, что дружба Цветаевой с Эренбургом переходила в стадию разлуки. Цветаева символизирует имя *Илья*, представляя его именем языческого Громовержца, превращенного русским народным сознанием в Илью-пророка. Известие о муже и было воспринято Цветаевой как гром.

Исследователи архаической символики, воплощенной в фольклоре, пишут о том, что Масленица связана с культом Волоса (Велеса), а Велес воспринимался архаическим сознанием как противник Громовержца (Иванов, Топоров 1970: 47—50). И в цикле «Сугробы» Цветаевой можно видеть воплощение этой борьбы. Предотъездное время, совпавшее с Масленицей, предшествует разрыву с Ильей Эренбургом — Громовержцем и пророком.

Обратимся к собственно фольклорным текстам, которые сопровождали Масленицу: выделим некоторые ключевые мотивы обряда и сопоставим эти тексты и эти мотивы со стихотворением Цветаевой.

Первый важный момент: Масленица, неделя безудержного гротескного пира, предшествовала Великому посту. Вот некоторые фрагменты обрядовых песен¹:

Ой, да масленица, погостуй недельку,

Широкая, погостуй другую!

Масленица: «Я поста боюся!»

Широкая: «Я поста боюся!»

<...>

Масленица-блиноеда,

Масленица-жироеда,

Масленица-обируха,

Масленица-обмануха!

Обманула, провела,

До поста довела

<...>

Масленица,

Обманщица!

Обманула, провела,

Нагуляться не дала.

<...>

Весело гуляла,

Песни играла,

Протянула до поста —

Гори, сатана!

В 1920—1921 г. жизнь Цветаевой в Москве была полна трагических событий, это было время болезни и потери

¹ Фольклорные тексты цитируются по изданиям: Народные лирические песни 1961: 90—103; Поэзия крестьянских праздников 1970: 246—268.

близких. Но это и время ее напряженной жизни, новых знакомств, увлечений, время, которое сама Цветаева определяла как «пир во время чумы». Это обостренное ощущение бытия в момент кризиса, экзистенциальное напряжение. С отъездом всё должно было измениться. И это не могло не восприниматься как избавление от наваждения, как «гори, сатана».

Второй важный момент масленичного обряда: Масленица — праздник начала новой жизни, праздник новообвенчанных. Центральная роль в ритуале принадлежит именно молодоженам: они должны были целоваться, их валяли в снегу, они катались с горок. Это связано с магией, вызывающей плодородие земли: кто дальше проедет, у того лен будет длиннее. Тех, кто не успел пожениться к Масленице, бранили, наказывали:

Маслена! Маслена!

Где ж это видно?

Ох, да и что ж тебе, маслена,

Да не стыдно?

Да не стыдно?

Ох, и мясоед прошел —

А я не женился.

Не женился,

Родимый мой батюшка разорился.

<...>

Масленая, белый сыр,

А кто не женился — сукин сын!

Масленая, белая мочка,

А кто замуж не шел — сукина дочка!

Цветаева ехала к мужу, и тем самым она не только принимала важнейшее для себя решение, но и исполняла обряд как природное предназначение.

Но этот биографический сюжет, осмысленный в категориях обрядовой магии, включается в сюжет более развернутый: революция и Гражданская война как кровавый пир. Сближение войны с пиром относится к древнейшим метафорам, представленным во многих фольклорных и литературных текстах. Эротический компонент магии, направленной на плодородие, дан у Цветаевой в картинах блюда Масленицы, а она персонифицирована и в фольклоре — это кукла, чучело:

В тысячу девятьсот-от
Семнадцатом — счетом
Забралась, растрепала,
К мужику в окопы.

<...>

Тисканая!
Глаженая!
Румяная!
Ряженая!

Ротастая —
Твоя купель.
Одна сестра —
На всю артель!

Растрезана,
На круг — рвана!
Кто первый взял —
Тому верна:

На века на вечные:
До первого встречного!

Важно, что всякое ряжение в обрядах связано с символическим обозначением смерти. В масленичном ритуале смерть

уничтожается: чучело рвут на части, бросают в воду, сжигают, и все это сопровождается смехом. У Цветаевой же масленица-смерть претендует на победу, в цикле «Сугробы» разгул масленицы не плодотворен, а губителен:

Проваливай, преждее!
Мои дрожжи свежие!

Проваливай! Заново!
Мои дрожжи пьяные

Подправа из белены —
Пора, парень, за блины!

Зубастые,
Разинские,
Без застав поравенствуем!

Некоторые строки стихотворения очень похожи на строки в поэме «Молодец», и это именно те фрагменты, которые говорят о губительном соблазне и о печальных последствиях для тех, кто поддался соблазну-революции:

Над ушком-то гудом:

<...>

А в ладонь-то зудом:
Вставай, барин, под черед!

Строки *Ни пекарен / Вам, ни круп* отзываются в «Крысолове». Так в «Масленице» обозначена тема поста-голода.

И все это сопровождается постоянной темой звукопорождения, а значит, поэзии. Призыв А. Блока слушать музыку революции переводится на язык персонажей из его поэмы «Двенадцать»:

Про наш раззор,
Про горести —
Разборчивей,
Забористой —

На весь забор
Трезвонь, братва!
Така мол нонь
Гармонь пошла.

Висельничек румянист,
Румяный наш гармонист.

При сравнении стихотворения Цветаевой с фольклорными текстами обращает на себя внимание такой факт: персонифицированную Масленицу по-всякому обзывают. В стихотворении Цветаевой прозвища Масленицы похожи на порождение цветаевской словообразовательной фантазии: *увальница, бубенница, вафельница, висельница, кукольница, бусельница, гикалу, шугалу, хапалу*. Но и в обрядовых текстах у Масленицы множество прозвищ. Ее называют *кривошейка, непоганица, покургузка, канадуха, обманяка, обмануха, полизуха, котофейка, ерзовка, блиноеда, жироеда, обируха, объедуха, катилиха*. В этих прозвищах часто читается, что сама Масленица — обжора, она сама все съедает. У Цветаевой этот смысл дан преимущественно не в авторском словообразовании, а в сюжете: жадная Масленица уничтожает все вокруг. У Цветаевой есть то, чего нет в ритуальных текстах — обозначение звука, шума: *бубенница, гикалу, шугалу*. То есть Цветаева усиливает мотив звучания.

Из всего сказанного можно сделать такой вывод: Цветаева, обращаясь к русскому фольклору в период расставания с Россией, вовсе не украшает текст фольклорными элементами поэтики, не расцвечивает текст народными красками, а пишет свой собственный масленичный текст. Стихотво-

рение Цветаевой вбирает в себя весь народный опыт и всю исходную символику и вместе с тем содержит в себе новые реалии — факты личной судьбы и судьбы страны в их единстве.

8. Цикл «Скифские» — послание Пастернаку

Цикл Цветаевой «Скифские» написан в Мокропсах одновременно с некоторыми из ее писем Пастернаку. Стихи этого цикла датированы 11—14 февраля 1923 г., а письма Пастернаку — 10, 11 и 14 февраля. А. Сумеркин в комментарии к первому стихотворению цикла «Из недр и на ветвь — рысями...» обращает внимание на эпистолярный контекст стихов и высказывает предположение, что это стихотворение связано с Пастернаком, подтверждая его цитатой «молодой, смутный мой сириец» (Сумеркин 1983: 446). Комментарии в 7-томном собрании сочинений Цветаевой, изданном А. А. Саакянц и Л. А. Мнухиным, а также комментарии в сборнике Цветаевой из серии «Библиотека поэта», изданном Е. Б. Коркиной, не содержат указаний на пастернаковский контекст ни этого стихотворения, ни этого цикла. В большинстве наиболее известных работ о жизни и творчестве Цветаевой ничего не говорится об адресованности цикла «Скифские» Пастернаку. Немногие исключения — книга Дж. Таубман (Таубман 2000: 217—218), диссертация Г. Петковой (Петкова 1994: 18), работы Е. О. Айзенштейн (Айзенштейн 1990; Айзенштейн 2000), Л. В. Писарева (Писарев 1998: 16). В некоторых работах имеются общие указания на присутствие Пастернака в стихах, написанных Цветаевой весной 1923 г. Так, например, Т. Венцлова пишет со ссылкой на высказывание Цветаевой: «Почти все стихи в книге «После России» независимо от их конкретных адресатов, связаны с одним человеком — Борисом Пастернаком» (Венцлова 2012: 566). И. Шевеленко счита-

ет, что к пастернаковскому циклу «справедливо отнести, по крайней мере, все стихотворения, включенные Цветаевой в рукописную подборку (одиннадцать листов, заполненных с двух сторон), крайние даты которой 7 февраля и 16 октября 1923 года» (Шевеленко 2002: 252).

Факт одновременности цикла «Скифские» с письмами Пастернаку и побуждает сравнить поэтические тексты с эпистолярными и попытаться понять образную систему этого метафорического цикла в связи с содержанием переписки двух поэтов, учитывая и высказывания Цветаевой о Пастернаке в ее различных эссе.

Цикл Цветаевой вписывается в обширный контекст произведений разных авторов на тему Скифии. Скифия в русской культуре начала XX века стала метафорическим образом России¹ как дикого поля, что наиболее ярко выражено в поэме А. Блока «Скифы». К этой теме обращались многие поэты, философы, деятели искусства: В. Брюсов, К. Бальмонт, Вяч. Иванов, Вл. Соловьев, А. Блок, В. Хлебников, С. Бобров, В. Бурлюк, Н. Гончарова². Кроме того, в 1917—1918 гг. вышло два номера альманаха «Скифы», «главными идеологами “скифства” принято считать Иванова-Разумника, С. Мстиславского, А. Белого» (указ. соч.: 59). Словом «Скифы» было названо объединение деятелей искусства. В него входили

¹ «Основной теоретик славянофильства А. С. Хомяков (1804—1860) был первым в России, кто, в книге 1840 года «Записки о всемирной истории», выстроил арийскую генеалогию русской нации, основываясь на идее скифского происхождения. Как он пишет, славянам предназначено славное будущее благодаря связям с предполагаемой родиной белого человечества — Восточным Ираном, или Скифией. Хомяков утверждает территориальную, лингвистическую и национальную преемственность русской истории от скифов, описанных Геродотом в V веке до нашей эры, до появления Новгорода и Киева 1300 лет спустя на территории, простирающейся от античной Бактрии в Центральной Азии до Новгорода» (Ларюэль 2003: 24).

² См. примеры из текстов в кн.: Бобринская 2003.

А. Блок, С. Есенин, Н. Клюев, А. Ремизов, В. Брюсов, Е. Замятин и др. «В конце XIX и начале XX века скифская тематика оказалась в русской культуре тем центром, в котором неожиданным, на первый взгляд, образом соединились мистические историософские концепции, оккультизм, радикальная революционность и реальная политическая практика. <...> Образ скифа — варвара, несущего очистительную бурю в ветхий старый мир, стал символическим воплощением революционных и нигилистических тенденций времени» (указ. соч.: 45).

Особенно продуктивным скифский миф оказался в самосознании, поэтике и творческом поведении футуристов (указ. соч.: 55—59), а в группу футуристов некоторое время входил и Пастернак.

Обратимся к поэтике цикла Цветаевой.

Первое стихотворение начинается, подобно загадке, со строк-предложений, в которых нет подлежащего:

Из недр и на ветвь — рысями!

Из недр и на ветр — свистами!

(II: 164).

О субъекте действия можно догадываться: он может быть понят и как душа (ср. написанное накануне — 10 февраля — стихотворение «Душа» — *Выше! Выше! Лови — летчицу!...*), и — с учетом календарно-эпистолярного пастернаковского подтекста — как стихи Пастернака из сборника «Темы и вариации», который Цветаева только что получила, и как письма, и как «ты», и как «мы».

Вернее всего в данном случае не выбирать интерпретацию, а объединить разные толкования, видя в тексте единый образ стремительного движения.

Перекличка со стихами Пастернака обнаруживается здесь и на лексическом, и на образном уровнях: в стихотворении «Определение поэзии» из предыдущего сборника

«Сестра моя — жизнь»¹, Пастернак пишет *Это — круто налившийся свист* (Пастернак 1965: 126)², и на образном: если у Пастернака *Это — с пультов и флейт Фигаро / Низвергается градом на грядку* (там же), то у Цветаевой *это* устремляется из недр вверх. Вообще в образных системах стихов Цветаевой и Пастернака, и особенно в их поэтическом диалоге, наблюдаются постоянные мотивы противоположно направленных движений: у Пастернака сверху вниз (падающие листья, дождь, «давай ронять слова...» и т. п.), у Цветаевой — снизу вверх³. В контексте диалога с Пастернаком возможна и эротическая интерпретация разнонаправленности движения.

Словоформа *рысями* в стихотворении Цветаевой объединяет в себе образ рыси с образом коня (именно о коне говорят *бежит рысью*), а в эссе «Световой ливень» говорится: «Внешнее осуществление Пастернака прекрасно: что-то в лице зараз и от араба и от его коня: настороженность, вслушивание, — и вот-вот... Полнейшая готовность к бегу. — Громадная, тоже конская, дикая и робкая рѳкось глаз. (Не глаз, а око)» (V: 232). Последнее из процитированных высказываний вторит пастернаковским строкам из стихотворения «Мне в сумерки ты всё — пансионеркою...»: *Как конский глаз, с подушек, жаркий, искоса / Гляжу, страшась бессонницы огромной* и созвучно знаменитым строкам А. Блока *Да, скифы мы, да, азиаты мы, с раскосыми и жадными очами*.

Образ араба, данный в эссе Цветаевой, отзывается в ее стихах обращением *...смутный мой / Сириец... Сириец* есть и в стихах Пастернака с пушкинской темой — в сборнике «Темы и вариации», который только что получила Цветаева.

¹ Именно об этом сборнике Цветаева написала эссе «Световой ливень» 3—7 июля 1922 г.

² Обратим внимание на общий для Цветаевой и Пастернака прием неназывания того, о чем говорится в упоминаемых здесь стихах.

³ О вознесении как инварианте цветаевской поэтики см.: Ельницкая 1990: 230—244; Коркина 1990: 12.

У Пастернака сирийцем назван цыган Алеко («Облако. Звезды. И сбоку...»).

Слова *из недр* соотносятся с высказыванием: «Пастернак живет не в слове, как дерево — не явственностью листвы, а корнем (тайной)» («Световой ливень» — V: 232); «Лирическое “я” Пастернака есть тот, идущий из земли, стебель живого тростника» («Поэты с историей...» — V: 415). Тростник возникает во втором стихотворении цикла — в строке *Как по льстивой по трости*.

Соединение скифов со свистом отзывается позже, в 1926 г., в стихах, прямо обращенных к Пастернаку с эпистолярным пояснением: «Да, и клином врезавшиеся стихи к тебе, недоконченные, несколько, зывание к тебе во мне, ко мне во мне. Отрывок:

...В перестрелку — скиф,
В христопляску — хлыст,

<...>

Как на каждый стих, —
Что на тайный свист
Останавливаюсь,
Настораживаюсь»

(VI: 257 — 26 мая 1926 г.).

Темой, образной структурой и адресованностью Пастернаку это стихотворение 1926 г. явно примыкает к циклу «Скифские», но в него не включено.

Отметим здесь и очевидную связь *перестрелки* со строками

Гусиным пером писаны?
Да это ж стрела скифская!

<...>

Разменной стрелой встречною
Когда-нибудь там — спиемся!

Участники перестрелки стреляют друг в друга, ранят друг друга. В контексте Цветаевой — это взаимная пронзаемость.

Строки *Разменной стрелой встречною / Когда-нибудь там — спишемся* находят полное соответствие в письме от 14 февраля: «Недоразумение выяснилось: письма просто встретились (разминулись)»¹ (VI: 236). А Пастернак писал Цветаевой: «Как могло случиться, что слушав и слышав Вас неоднократно, я оплошал и разминулся с Вашей верстовой Суинбернадой <...> Месяц назад я мог достать Вас со ста шагов»². Выражение *со ста шагов* в языке относится к фразеологии дуэли, а дуэль — это не только разновидность перестрелки, но и ситуация, имеющая знаковую сущность. Во-первых, это поединок равных (а равенство — постоянный мотив диалога Цветаевой и Пастернака), во-вторых, в контексте русской культуры это отсылка к пушкинской эпохе.

Обратим внимание и на эпитет *разменной*. В нем соединены образы взаимности и разминовения — постоянных мотивов, связанных с Пастернаком в стихах, эссе и письмах Цветаевой.

Существенный для цикла, да и вообще для поэзии Цветаевой мотив смерти побуждает заметить двузначность слова *спишемся* — 'обменяемся письмами' и 'умрем' (от вульгаризма *списать* — 'зафиксировать смерть' или 'умертвить').

Строка *Гусиным пером писаны?* прямо указывает на поэзию с отсылкой к образу Пушкина, присутствующему в «Темах и вариациях» Пастернака а символическое гусиное перо предстает стрелой как по внешнему сходству³, так и по сущностной функции — ранить. В тот же день, 11 февраля 1923 г., Цветаева написала Пастернаку: «Ваша книга — ожог» (VI: 233). В этой реплике можно видеть и отсылку к Пушкину, призывавшему: *Глаголом жги сердца людей*. В эссе «Световой

ливень» о Пастернаке говорится: «Разгадка: пронзаемость» (V: 241).

И в цикле «Скифские», и в письмах Пастернаку появляется слово *зга*, которое есть и у Пастернака: *Не знаю, решена ль / Загадка зги загробной / Но жизнь, как тишина¹ / Осенняя, — подробна* («Давай ронять слова...»). У Цветаевой слово *зга* есть в первом стихотворении анализируемого цикла: *Крутого крыла грифова / Последняя зга — Скифия!*; в письме, написанном в тот же день: «...сама всю жизнь от себя (рвусь!) и успокаиваюсь только, когда уж ни одной зги моей — во мне» (VI: 233). Позже *зга* появляется у Цветаевой в поэме «Молодец», посвященной Пастернаку, и во всех случаях *зга* Цветаевой — это 'вспышка, искра', что соответствует одновременно и одной из наиболее правдоподобных этимологических гипотез (Зеленин 1903: 5)², и цветаевской характеристике поэзии Пастернака: «Свет в пространстве, свет в движении, световые прорезы (сквозняки), световые взрывы, — какие-то световые пиршества» (V: 235 — «Световой ливень»). Определение *зги последняя* соотносится с вопросом, который Цветаева обращает к Пастернаку: «Почему каждые Ваши стихи звучат, как последние?» (VI: 233 — 11 февр. 1923).

И в письмах, и в разных эссе Цветаева говорит о сне как о канале восприятия поэзии Пастернака³: «Мы природу слишком очеловечиваем, поэтому вначале пока еще не заснули, в Пастернаке ничего не узнаем» (Эпос и лирика современной России, V: 387).

Строчки *Великая — и — тихая / Меж мной и тобой — Скифия* приравнивают Скифию к океану, так как варианты названия крупнейшего океана — *Великий* и *Тихий*. В контексте поэзии Цветаевой прилагательные *Великая — и — тихая* — метафоризируются, указывая на величие, т. е. смыс-

¹ Обратим внимание на типично цветаевский оксюморон: встреча — разминовение.

² Переписка Бориса Пастернака.

³ Историки отмечают, что у скифов были плоские стрелы.

¹ Вспомним слово *тихая* в цветаевском определении Скифии.

² Подробнее о слове *зга* у разных поэтов, в том числе у Пастернака и Цветаевой см.: Зубова 2000: 125—147.

³ См. также о мотиве сна как канала связи между людьми: Маймескулов 1992: 73—77.

ловую наполненность тишины, безмолвия (см., напр., цикл «Куст»). С тишиной соотносится и сон со всеми его метафорическими и символическими смыслами.

Начало строки *И спи, молодой, смутный мой*, а также слово *глуша* (соотносимое с мотивом тишины) обозначают основные мотивы второго стихотворения цикла — «Колыбельная». Возможно, в данном случае актуальна переключка цветаевской образности «Колыбельной» со строками Пастернака *Как усыпительно — жить! / Как целоваться — бессонно!* (Пастернак 1965: 144 — «У себя дома»). Тематическое сходство текстов Цветаевой и Пастернака подкрепляется возможной фонетической отсылкой: три из шести строк «Колыбельной» начинаются со слова *как*. В стихотворении Пастернака «У себя дома» упоминается и степь (*Нынче за долгую степь / Веет впервые здоровьем*), а заканчивается этот текст категоричным императивом-инфинитивом *Спать!*

«Колыбельная», как и первое стихотворение, начинается незавершенной конструкцией: первые две строки имеют обстоятельственное значение, но ни само действие, ни деятель не названы. Если в первом стихотворении невыраженность субъекта мотивируется энергией стремительного движения, то во втором недосказанность соответствует сюжету засыпания.

Метафорическое обозначение неба как синей степи переключается с такими строчками Пастернака из стихотворения «Степь», в которых Цветаева не могла не увидеть свое имя:

Как были те выходы в тишь хороши!
Безбрежная степь, как марина.
Вздыхает ковыль, шуршат мураши,
И плавает плач комариный.

Слово *синь*, одно из ключевых в поэзии Цветаевой, является символом инобытия, абсолюта, достигаемого смертью .

Упоминание подушек в этом контексте, возможно, является откликом на пастернаковские *подушки* в уже цитированных строках *Как конский глаз, с подушек, жаркий, искоса / Гляжу, страшась бессонницы огромной*.

Первой строфе структурно и образно вторит пятая строфа:

Как из моря из Каспий-
ского — синего плаща,
Стрела свистнула да...
(спи,
Смерть подушками глуша)¹.

Вспомним пастернаковские свисты², строки *Это круто налившийся свист* (Пастернак 1965: 126 — «Определение поэзии»), *Тогда б по свисту строф, по крику их, по знаку...* (Пастернак 1965: 173 — «О стыд, ты в тягость мне...»).

В эссе «Световой ливень» Цветаева прямо связывает Пастернака с Каспийским морем: «Пастернак, в полной добросовестности, — старается не впасть в Каспийское море <...> И той Волги — жаль» (V: 389). То есть речь идет о банальной истине, Цветаева подчеркивает, что Пастернак — истина и есть. Мотив впадения в море, несомненно, связан с цветаевской мифологемой ее имени. Поэтому строки *Как из моря из Каспий- / ского — синего плаща / Стрела свистнула...* можно понимать как ответное послание — встречной стрелы — стихов — от Цветаевой к Пастернаку.

Древнее название Каспийского моря *Хвалынь*, фонетически похожее на образование от глагола *хвалить* (ср. мотив хваления в слове *льстивой: Как по льстивой по трости*), со-

¹ В данном случае не исключен и блоковский подтекст с его мотивами синего плаща («О доблестях, о подвигах, о славе...»), синего сна («Флоренция»), синего полога («Легенда»), синей вечности («Комета»).

² Существенно, что в народной мифологии свист является способом связи человека с потусторонним миром, предвещает утрату.

единяется со словами *завирань*, *целовань*. Если учесть исходное значение слова *лесть* — ‘соблазн, обман’, то становятся очевидными смысловые цепочки *льстивой* — *целовань* (общий компонент значения — ‘соблазн’) и *Хвалынь* — *льстивой* — *завирань* (общий компонент значения — ‘обман’). Напомню, что Цветаева и Пастернак в письмах все время хвалили друг друга.

Строки, проходящие рефреном через весь текст «Колыбельной»:

Дыши да не дунь,
Гляди да не глянь.
<...>
Лежи — да не двинь,
Дрожи — да не грянь.
<...>
Лови — да не тронь,
Тони — да не кань —

обозначают пограничное, промежуточное состояние между активностью и пассивностью, сном и бодрствованием, реальным и нереальным миром — полуобморок, обмирание, в котором возможно наитие, и та предполагаемая встреча Цветаевой и Пастернака, которая мыслится Цветаевой не реальной в жизни.

В. В. Головин, исследующий структуру и семантику колыбельной песни в народной культуре, пишет про «Колыбельную» Цветаевой: «Текст вообще построен на смысловой неоднозначности, изменчивости, ассоциативной зыбкости. <...> Такое качество смыслового строя стихотворения (так!)¹, как и сочетание лести и опасности в третьей строфе, — своеобразное колыбельное предупреждение обманчивости, коварства, противоречивости как скифской природы, так и самой жизни. <...> “Скифская колыбельная” сложным образом

¹ Вероятно, это значимая опечатка в книге В. Головина.

заимствует из заговора формы для выражения своего смысла “охранности”. Можно предположить еще одну напрашивающуюся ассоциацию: *Волян* — *Хвалынь* — *Аминь*, как знак с содержанием “так и есть”, “истинно” — подтверждение смысла безусловного воздействия на действительность» (Головин 2000: 377).

Третье стихотворение цикла «Скифские» («От стрел и от чар...») и представляет собой заговор. Оно явно переключается с циклом «Ханский полон», написанным в 1921 году, когда Цветаева уезжала из России. В последнее, четвертое стихотворение «Ханского полона» включена колыбельная:

Исполосована
Русь моя русая.
Гзак да Кончак еще,
Вороны Бусовы.

Полный колчан,
Вольный постой.
А по ночам
Мать над дитей:

— Спи, неустан,
Спи, недослух,
Чтоб тебя сам
Хан карнаух!

Хвать — да и в стан!
Каши не даст!
Чтоб тебя сам
Гзак-загребаст!

Так по шатрам,
Через всю Русь:

— Чтоб тебя сам
Бус-удавлюсь!

Прямой отсылкой к «Ханскому полону» в «Скифских» является строка *Взял меня хан*. Но если содержанием цикла 1921 г. было бегство от азиатской дикарской стихии, воплотившейся в разрушительной революции, то в «Скифских» Цветаева признает власть «дикого поля», но это уже власть поэзии и любви, воплощенная поэтом Пастернаком. В стихах Пастернака есть мотив ханского указа, и он связан с образом зимы:

Мздой облагает зима, как баскак,
Окна и печи, но стужа в их книгах —
Ханский указ на вощеных брусках
О наложении зимнего ига
(«Пастернак 1965: 74 —Двор»).

Если учесть этот пастернаковский подтекст как возможный в «Скифских», тогда заклинание *Богиня Иштар, / Храни мой костер* можно понимать как готовность противопоставить зиме огонь — со всей его символикой.

Дж. Таубман пишет об этом фрагменте стихотворения Цветаевой так: «Она просит Богиню защитить ее “заоблачную”, свободную от чувственности дружбу от двойной опасности — сексуального притяжения и домашнего быта» (Таубман, 2000: 218).

Последнее заклинание *Богиня Иштар, / Стреми мой табун / В тридевять лун* с его сказочным числительным *тридевять*, обозначающим удаленность ирреального пространства, предстает загадочно-двусмысленным. Выражение *В тридевять лун* можно понимать и как цель, к которой будет стремиться табун, и как отсчет времени, которое потребуется для достижения цели (встречи), и как метафорическое обозначение численности табуна.

Таким образом, цикл Марины Цветаевой «Скифские» представляет собой очевидный отклик на стихи и письма Пастернака и продолжает написанное Цветаевой ранее эссе «Световой ливень».

Заключение

Поэтика Марины Цветаевой — это прежде всего поэтика предельности.

Пограничность состояния личности в моменты максимального напряжения — эмоционального, психологического и духовного, — отраженная темами и сюжетами произведений Цветаевой, прямо соотносится с пограничностью языковых явлений, в которых и становятся возможными языковые изменения.

Цветаева исследует мир в его становлении, динамике. Изменчивость как форма существования жизни в картине мира Цветаевой и как форма существования слова в ее поэзии ведет к пределу, за которым Цветаева видит абсолютное бытие, понимаемое как бытие вне времени и пространства.

Поэтика Марины Цветаевой показывает интенцию любого явления быть наиболее выраженным на границах и найти выходы за предел, отталкиваясь от сходного и приближаясь к противоположному — вплоть до отождествления с ним. Цветаева постоянно помещает слово в ситуацию обострения конфликта между различными свойствами и тенденциями языка.

Языковые преобразования, наблюдаемые в поэзии Марины Цветаевой, являются важнейшей чертой ее поэтики. Они осуществляются на всех языковых уровнях, показывая смысловую взаимообусловленность семантики с фонетикой, словообразованием, этимологией, грамматикой, фразеологией. Фонетическая, словообразовательная и фразеологическая индукция текстопорождения — наиболее значимые для Цветаевой и наиболее результативные в ее творчестве способы познания сущности.

Предельные состояния в момент высшего духовного напряжения диалектичны, т. е. противоречивы. Противоре-

чия находят языковое выражение в потенциальной многозначности корней слов. Внутренние противоречия находят наиболее адекватное выражение в синкретизме корневой основы, в реализованной языком и потенциальной энантиосемии слов. Преобразование словарной многозначности в синкретическое единство значений слова приводит к пересечению синонимических и антонимических отношений при номинативном, переносном и символическом употреблении слов.

Таким образом, очевидно, что у Цветаевой познание основано на языковых отношениях в их противоречиях и динамике, а также на объединении чувственного элемента с рациональным. Эмоция формы становится логическим аргументом (убеждает логика языковой обусловленности смысла: связь смысла со сложившимися в языке звучанием, морфемным составом, грамматическими возможностями, фразеологическими ассоциациями слова, которые закреплены в сознании носителей языка). С другой стороны, рассуждения, аналитические построения даны в настолько осязаемой форме, что сами представляются эмоцией. Слова Цветаевой «Стоит мне только начать рассказывать человеку то, что я чувствую, как — мгновенно — реплика: «Но ведь это же рассуждение!» <...> Четкость моих чувств заставляет людей принимать их за рассуждения» (IV: 524) подтверждаются каждым ее текстом. И получается так потому, что и чувство (включая чувство языка), и мысль в состоянии максимального напряжения превращаются друг в друга, создавая единый сплав — наиболее действенный инструмент познания.

Поэтический текст, воплощающий кульминацию пограничной экзистенциальности в акте ощущения и мысли, способен преодолевать различия между языком и речью (ср.: Лотман 1998: 61, 391; Фарыно 1988: 41), синхронией и диахронией (современным состоянием языка и его развитием). Особенно ярко это проявляется в контекстуальном синкретизме поэтического слова.

Фонетическая, словообразовательная и фразеологическая индукция порождения образа ведут к преодолению различий между словом, образом и понятием. С одной стороны, это сближает тексты поэта с древними текстами, отразившими синкретизм мифологического сознания, с другой стороны, на современном этапе развития мышления такой синкретизм предстает итогом развития языковых явлений и предпосылкой новой возможной стадии движения языка от анализа к синтезу.

ЛИТЕРАТУРА

Источники

Тексты Марины Цветаевой

I — VII — Цветаева М. Сочинения: В 7 т. Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. М.: 1994—1995. Т. 1: Стихотворения; т. 2: Стихотворения. Переводы; т. 3: Поэмы. Драматические произведения; т. 4: Воспоминания о современниках. Дневниковая проза; т. 5: Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы; т. 6: Письма; т. 7: Письма.

БП-1965 — Цветаева М. Избранные произведения. Сост., подгот. текста и примеч. А. Эфрон А. Саакянц. М.; Л., 1965 [Библиотека поэта, Большая серия]. 812 с.

БП-1990 — Цветаева М. Стихотворения и поэмы. Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Е. Б. Коркиной. Л., 1990 [Библиотека поэта, Большая серия]. 800 с.

П. — Цветаева М. И. Поэмы. 1920—1927. Вступ. ст., сост., подгот. текстов и комментарии Е. Б. Коркиной. СПб. 1994. 382 с.

Р. — Цветаева М. Ремесло: Книга стихов. М.; Берлин: Геликон, 1923. 165 с.

С. — Цветаева М. Сочинения: В 2 т. Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц. М.: 1980. Т. 1: Стихотворения; Поэмы; Драматические произведения. 567 с. Т. 2: Проза. 503 с.

Цветаева 1991 — Цветаева М. Письма к Анне Тесковой. СПб.: Внешторгиздат, 1991. 189 с.

Le Gars — Tsvetaeva Marina. Le Gars. Preface de Efim Etkind. Paris, 1992. 139 с.

Абрамов 1974 — Абрамов Ф. Пряслины. Трилогия. М.: Современник, 1974. 814 с.

Афанасьев 1958 — Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. Т. 3. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. 572 с.

Державин 1957 — Державин Г. Р. Стихотворения. Л.: Сов. пис., 1957. 469 с.

Житие Сергия Радонежского — Житие преподобного Сергия Радонежского // Памятники литературы древней Руси, XIV—середина XV в. Сост. и общ. ред. Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева. М.: Худож. литература, 1981. С. 256—439.

Кирилл Туровский 1956 — Еремин И. П. Литературное наследие Кирилла Туровского // Труды отдела древнерусской литературы. М.; Л.: АН СССР, 1956. Т. XII. С. 340—361.

Колпакова 1973 — Колпакова Н. П. Лирика русской свадьбы. Л.: Наука, 1973. 321 с.

Мандельштам 1995 — Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. СПб.: Академический проект, 1995. 718 с.

Народные лирические песни — Народные лирические песни. Вступ. ст., подгот. текста и примеч. В. Я. Проппа. Л.: Сов. писатель, 1961. 610 с.

Пастернак 1965 — Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. Вступ. статья А. Д. Синявского, сост., подготовка текста и примеч. Л. А. Озерова. Л.: Сов. писатель, 1965. М.-Л.: Сов. писатель, 1965. 732 с.

Поэзия крестьянских праздников 197 — Поэзия крестьянских праздников. Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. И. И. Земцовского. Общ. ред. В. Г. Базанова. Л.: Сов. писатель, 1970. 635 с.

Фет 1959 — Фет А. А. Полное собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1959. 897 с.

МАС — Словарь русского языка. Под ред. А. П. Евгеньевой: В 4 т. М.: Рус. яз. 1981—1984.

Ревзина, Белякова, Оловяникова — Ревзина О. Г., Белякова И. Ю., Оловяникова И. П. Словарь поэтического языка Марины Цветаевой: В 4 т. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1996—2004.

Даль — Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Русский язык, 1978—1980.

Дворецкий — Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь: В 2 т. Т. 2. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1958 г. 860 с.

Картотека Псковского словаря — Картотека Псковского областного словаря. С.-Петербургский гос. ун-т. Филологич. фак-т. Словарный кабинет им. Б. А. Ларина.

Картотека словаря XVIII в. — Картотека словаря русского языка XVIII в. С.-Петербург: Ин-т лингвистических исследований РАН.

Картотека СЛЯ — Картотека Словаря современного русского литературного языка в 20 т. С.-Петербург: Ин-т лингвистических исследований РАН.

Мифы народов мира — Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Гл. ред. С. А. Токарев. М.: Сов. Энциклопедия», 1987. Т. 1. 720 с.

Ожегов, Шведова — Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М.: Азъ, 1992. 660 с.

Подвысоцкий — Подвысоцкий А. И. Словарь областного архангельского наречия в его бытовом и этнографическом применении. С.-Петербург: Изд. 2-го отд-ния Акад. наук, 1885. 197 с.

¹ Указания на тома и страницы словарей не приводятся, так как слово легко может быть найдено по алфавиту.

Преображенный — Преображенный А. Г. Этимологический словарь русского языка. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1958. 1284 с.

РГ-1982 — Русская грамматика: В 2 т. Т. 1. М.: Наука, 1982. 784 с.

Словарь XI—XVII вв. — Словарь русского языка XI—XVII вв. Под ред. Р. И. Аванесова, В. Б. Крысько М.: Наука, 1975—...

Словарь русских народных говоров — Словарь русских народных говоров. Вып. 23. Гл. ред. Ф. П. Филин. Л.: Наука, 1987. 375 с.

СРГК — Картотека Словаря русских говоров Карелии и сопредельных областей. С.-Петербургский гос. ун-т. Филологич. фак-т. Словарный кабинет им. Б. А. Ларина.

Срезневский — Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам: В 3 т. СПб.: тип. Имп. АН, 1893—1912. Т. 3. СПб., 1903. [3] с., 1683, 271 стб., 13 с.

Толль — Настольный словарь для справок по всем отраслям знания: (Справочный энциклопедический лексикон): В 3 т. Под ред. Ф. Толля. Т. 1. СПб.: Типография и литография И. А. Горчакова, 1863. 2 800 с.

Трубачев — Этимологический словарь славянских языков: Праславянский лексический фонд. Под ред. В. Н. Трубачева. Вып. 18. М.: Наука, 1993. 255 с.

Фасмер — Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М.: Прогресс, 1986. 576 с.

ФС — Фразеологический словарь русского языка. Под ред. А. И. Молоткова. М.: Сов. энциклопедия, 1968. 543 с.

ФЭС — Физический энциклопедический словарь. Под ред. А. М. Прохорова. М.: Сов. энциклопедия, 1984. 944 с.

Исследования

Авдеева Г. А. Аффиксальная гомеология в поэзии М. И. Цветаевой. Дис.... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2000. 289 с.

Аверинцев 2004 — Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2004. 408 с.

Агаронян 1973 — Агаронян И. В. К проблеме слов с суффиксами субъективной оценки // Актуальные вопросы лексики, словообразования и стилистики современного русского языка. Науч. труды Куйбышевск. пед. ин-та. Т. 120. Отв. ред. А. А. Дементьев. Куйбышев. 1973. С. 38—45.

Айзенштейн 1990 — Айзенштейн Е. О. Символика «стекла» в творчестве М. Цветаевой // Филологические науки. № 6. 1990. С. 10—17.

Айзенштейн 2000 — Айзенштейн Е. Борису Пастернаку — навстречу! Марина Цветаева. СПб.: Журнал «Нева»; «Летний сад», 2000. 382 с.

Акимова 1963 — Акимова Г. Н. Именное сказуемое в научном языке М. В. Ломоносова // Исследования по грамматике русского языка. IV. Учен. зап. Ленинградск. ун-та. Сер. филол. Вып. 68. Отв. ред. Э. И. Коротаева. Л.: Ленинградск. ун-т, 1963. № 322.

Акимова, Казаков 1988 — Акимова Г. Н., Казаков В. П. От словосочетания к сложному слову // Системно-функциональное описание словосочетания и простого предложения. Под ред. Е. Н. Смольяниновой и др. Л.: Ленинградск. гос. пед. ин-т, 1988. С. 27—33.

Аксаков 1880 — Аксаков К. С. Сочинения филологические: В 3 т. Т. 3. Ч. 2. М.: Унив. тип., 1880. 667 с.

Александров 1995 — Александров В. «Заговорное слово» в системе поэтической речи Цветаевой // Материалы III и IV Пушкинологического коллоквиума в Будапеште. 1991,

1993. *Studia Russica Budapestiensia*. 1995. Вып. 2-3. Budapest, 1995. С. 253—262.

Александрова 1969 — Александрова О. И. Оказиональные безаффиксные существительные женского рода в поэтических произведениях начала XX в.: (Краткий анализ и материалы для словаря) // Традиции и новаторство в поэтическом языке. Учен. зап. Горьковск. пед. ин-та. Вып. 95. Горький, 1969. С. 193 —224.

Александрова 1973 — Александрова О. И. О формировании моделей поэтического словотворчества // Актуальные вопросы лексики, словообразования, синтаксиса и стилистики современного русского языка. Науч. труды Куйбышевск. пед. ин-та. Т. 120. Куйбышев, 1973. С. 29—35.

Алимпиева 1984 — Алимпиева Р. В. Семантическая дифференциация и семантическое употребление как основная тенденция в формировании синонимических отношений // Исследования по семантике. Отв. ред. Л. М. Васильев. Уфа: Башкирск. гос. ун-т, 1984. С. 37—44.

Аринштейн 1969 — Аринштейн Л. М. Фонологические средства экспрессии в современном стихе // Сборник докладов и сообщений лингвистического общества. Отв. ред. Р. Р. Гельгардт Калинин, 1969. Т. 1. С. 3—161.

Аркадьева 1973 — Аркадьева Т. Г. Деэтимологизация и ее обусловленность в русском языке. Автореферат дис.... канд. филол. наук. Л., 1973. 16 с.

Аркадьева 1983 — Аркадьева Т. Г. Явления семантической переходности в лексике русского языка // Лексико-семантические связи слов в русском языке. Отв. ред. В. В. Степанова. Л.: ЛГПИ, 1983.

Аронова 1984 — Аронова Л. П. Анализ стихотворения М. Цветаевой «Рас-стояние: версты, мили» (Язык и композиция) // Язык и композиция художественных текстов. Отв. ред. Л. Ю. Максимов. М.: Московск. гос. пед. ин-т, 1983. 1984. С. 45—51.

Артемьева 1985 — Артемьева Г. М. О речевой многозначности оценочных прилагательных // Русский язык в школе. 1985. № 5. С. 71—74.

Арутюнова, Ширяев 1983 — Арутюнова Н. Д., Ширяев Е. Н. Русские предложения: Бытийный тип. М.: Русский язык, 1983. 198 с.

Бабенко 1989 — Бабенко Н. Г. Исторические условия функционирования глагольных форм и пути их авторской модификации в поэтическом языке // Вопросы исторической семантики русского языка. Ред. Р. В. Алимпиева, С. С. Валулина и др. Калининград: Калининградский гос. ун-т, 1989. С. 130—135.

Баевский, Кошелев 1979 — Баевский В. С., Кошелев А. Д. Поэтика Блока: анаграммы // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник. III. Учен. зап. Тартуск. ун-та. № 459. Отв. ред. З. Г. Минц. Тарту: Тартуск. гос. ун-т, 1979. С. 50—75.

Байбурин, Левинтон 1990 — Байбурин А. К., Левинтон А. Похороны и свадьба // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Погребальный обряд. Отв. ред. В. В. Иванов. М.: Наука, С. 64—98.

Бакина 1975-а — Бакина М. А. Потенциальные слова, мотивированные прилагательными, в современной поэзии // Слово в русской советской поэзии. Отв. ред. В. П. Григорьев. М.: Наука, 1975. С. 132—163.

Бакина 1975-б — Бакина М. А. Оказиональные слова, мотивированные прилагательными, в современной поэзии // Слово в русской советской поэзии. Отв. ред. В. П. Григорьев. М.: Наука, 1975. С. 164—179.

Бакина 1975-в — Бакина М. А. Новообразования в современной поэзии // Русская речь. 1975. № 2. С. 64—74.

Бальмонт 1915 — Бальмонт К. Поэзия как волшебство. М.: Скорпион, 1915. 100 с.

Бахилина 1975 — Бахилина Н. Б. История цветообозначений в русском языке. М.: Наука, 1975. 292 с.

Безродный 1993 — Безродный М. Watch the birde! // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 31 (Wien). 1993. P. 127—130.

Белый 1922-а — Белый А. Глоссалогия: Поэма о звуке. Берлин: Эпоха, 1922. 131 с.

Белый 1922-б — Белый А. Поэзия слова. Пг.: Эпоха, 1922. 136 с.

Береговская 1994 — Береговская Э. Риторика от Марины // Край Смоленский. Смоленск, 1994. № 3-4. С. 97—202.

Блинова 1984 — Блинова О. М. Явление мотивации слов: Лексикологический аспект. Томск: Томск. гос. ун-т, 1984.

Блок 1962 — Блок А. Поэзия заговоров и заклинаний // Блок А. Собрание соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1962. С. 36—65.

Бобринская 2003 — Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: Пятая страна, 2003. С. 48—55.

Богатырев 1963 — Богатырев П. Г. Добавочные гласные в народной песне и их функции: (О языке славянских народных песен и его отношении к разговорной речи) // Славянское языкознание. М., 1963. С. 349—398.

Богатырев 1971 — Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. 511 с.

Бондарко 1969 — Бондарко Л. В. Слоговая структура речи и дифференциальные признаки фонем. Автореферат дис... докт. филол. наук. Л., 1969. 32 с.

Бондарко 1988 — Бондарко Л. В. Фонетика спонтанной речи. Л.: Ленинградск. гос. ун-т, 1988. 245 с.

Бондарчук 1985 — Бондарчук Л. Г. Структура и смысл бытийной пропозиции // Сравнительно-исторический и типологический аспекты изучения русского языка в Белоруссии. Отв. ред. М. Г. Булахов. Минск: Минск. гос. пед. ин-т, 1985.

Буланин 1976 — Буланин Л. Л. Трудные вопросы морфологии. М.: Просвещение, 1976. 207 с.

Буслаев 1887 — Буслаев Ф. И. Народная поэзия: Исторический очерк. (Сборник отд. рус. яз. и словесности Имп. Акад. наук; Т. XLII, № 2). СПб.: Имп. Акад. наук, 1887. 501 с.

Бутов 2002 — Бутов Р. Н. Пунктуационное оформление стихотворения М. Цветаевой «Тебе через сто лет» // Язык, коммуникация и социальная среда. Вып. 2. Отв. ред. В. Б. Кашкин. Воронеж: Воронежск. гос. технич. ун-т, 2002. С. 182—187.

Валгина 1978 — Валгина Н. С. Стилистическая роль знаков препинания в поэзии М. Цветаевой // Русская речь. 1978. № 6. С. 58—66.

Варунц 1979 — Варунц В. «Едиственный справочник — собственный слух»: (О поэзии М. Цветаевой) // Звезда. 1979. № 4. С. 194—197.

Венцлова 2012 — Венцлова Т. Собеседники на пиру: Литературоведческие работы. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 624 с.

Веселовский 1989 — Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 404 с.

Виноградов 1960 — Виноградов В. В. Об омонимии и смежных явлениях // Вопросы языкознания. 1960. № 5. С. 3—17.

Виноградов 1971 — Виноградов В. В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971. 240 с.

Виноградов 1975 — Виноградов В. В. Исследования по русской грамматике: Избранные труды. М.: Наука, 1975. 559 с.

Виноградов 1986 — Виноградов В. В. Русский язык. М.: Высшая школа, 1986. 639 с.

Винокур 1943 — Винокур Г. О. Маяковский — новатор языка. М.: Сов. писатель, 1943. 133 с.

Винокур 1959 — Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1959. 492 с.

Войтехович Р. Марина Цветаева и античность. М.: Тарту, Дом-музей Марины Цветаевой, 2008. 464 с.

Волконский 1924 — Волконский С. М. Быт и бытие: Из прошлого, настоящего, вечного. Берлин: Медный всадник, 1924.

Вольская 1999 — Вольская Н. Н. Стилистические функции звукового и морфологического повтора в автобиографической прозе М. И. Цветаевой // Филологические науки. 1999. № 2. С. 45—53.

Выготский 1982 — Выготский Л. С. Мышление и речь // Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. М.: Педагогика, 1982. 504 с.

Габинская 1981 — Габинская О. А. Типология причин словотворчества. Воронеж: Воронежск. гос. ун-т, 1981. 153 с.

Гак 1978 — Гак В. Г. О современной французской неологии // Новые слова и словари новых слов. Отв. ред. Н. З. Котелова. Л.: Наука, 1978. С. 37—52.

Гак 1981 — Гак В. Г. Теоретическая грамматика французского языка. Синтаксис. М.: Добросвет, 2004. 832 с.

Гаспаров М. Л. Избранные труды: В 3 т. Т. II. О стихах. М.: Языки русской культуры, 1997. 604 с.

Герасимова 1996 — Герасимова Н. М. Энергетика цвета в цветаевском «Молодце» // Имя. Сюжет. Миф. Отв. ред. Н. М. Герасимова. СПб.: С.- Петербургск. гос. ун-т, 1996. С. 159—178.

Германович 1948 — Германович А. И. Глаголы типа «толк», «шась» // Известия Крымск. пед. ин-та. Т. 14. 1948. С. 25—55.

Гинзбург 1982 — Гинзбург Е. Л. Существительные в маске глагола // Теоретические аспекты деривации. Отв. ред. Л. Н. Мурзин. Пермь: Пермское книжное изд-во, 1982. С. 102—133.

Головин 2000 — Головин В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. Åbo, Åbo Akademi uni-versity Press, 2000. 451 с.

Голубева 1970 — Голубева Н. П. Какого цвета лазоревый цветок? // Русская речь. 1970. № 5. С. 105—108.

Голубева 1984 — Голубева А. В. Семантические и стилистические особенности деминутивов в русском языке XI—XVII вв.. Автореферат дис.... канд. филол. наук. Л., 1984. 16 с.

Гольцова Н. Г. «Есть нечто в стихах, что важнее их смысла — их звучание...»: Авторская пунктуация в произведениях М. Цветаевой // Русский язык в школе. 2001. №3. С. 63—67.

Гончаров 1973 — Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М.: Наука, 1973. 275 с.

Городецкая 1931 — Городецкая Н. В гостях у Марины Цветаевой // Возрождение. Париж, 1931. № 2104. 7 марта. <http://flib.nwalkr.tk/b/156927/read#t27>

Григорьев 1979 — Григорьев В. П. Поэтика слова. М.: Наука, 1979. 343 с.

Григорьев 1987 — Григорьев В. П. К эстетике неологизма // Русский язык: Языковые значения в функциональном и эстетическом аспектах. Виноградовские чтения XIV—XV. Отв. ред. Н. Ю. Шведова. М.: Просвещение, 1987. С. 117—130.

Гридина 1984 — Гридина Т. А. Народная этимология в диалектной речи: (К вопросу об основаниях народно-этимологической мотвировки) // Слово в системных отношениях на разных уровнях языка. Отв. ред. К. И. Демидова. Свердловск: Свердловск. гос. пед. ин-т, 1984. С. 67—76.

Грушко 1989 — Грушко Н. Е. Актуализация мотивационных связей слов как основа ассоциативности поэтического языка М. Цветаевой // Взаимодействие лексических и грамматических категорий в предложении и тексте. Иркутск, 1989. С. 57—63.

Давыдов, Михеева 1982 — Давыдов М. В., Михеева С. В. Послоговая речь в поэзии // Филологические науки. 1982. № 3. С. 72—75.

Дедюхина 1974 — Дедюхина Л. Н. Опыт анализа стихотворного текста: (На материале стихотворения М. Цветаевой «Тоска по родине. Давно...») // Семантико-стилистические функции языковых единиц. (Науч. труды Свердловск. гос. пед. ин-та. Сб. 198). Свердловск, 1974. С. 24—37.

Дементьева 1973 — Дементьева В. И. Конструкции с глагольной формой *есть* и *быть* в современных русских говорах на территории Северо-Запада. Автореферат дис.... канд. филол. наук. М., 1973. 20 с.

Демидов 1986 — Демидов Д. Г. Из истории непредметных имен существительных с пространственным значением в русском языке. Автореферат дис.... канд. филол. наук. Л., 1986. 24 с.

Донецких 1980 — Донецких Л. И. Реализация эстетических возможностей имен прилагательных в тексте художественных произведений. Кишинев: Штиинца, 1980. 160 с.

Дуличенко 1982 — Дуличенко А. Д. Об одном нарушении древнего языкового запрета у славян: телиться — рожать (ребенка) // Труды по знаковым системам. Отв. ред. Ю. М. Лотман. Вып. 15. Учен. зап. Тартуск.гос. ун-та. Вып. 576. Тарту, 1982. С. 90—102.

Евгеньева 1963 — Евгеньева А. П. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII—XX вв. М.; Л.: АН СССР, 1963. 348 с.

Ежкова 2000 — Ежкова О. А. Субстантивные новообразования в поэтическом языке М. И. Цветаевой: Дис.... канд. филол. наук. М., 2000. 201 с.

Ельницкая 1990 — Ельницкая С. Поэтический мир Цветаевой. Wiener Slavistischer Almanach. Sond 30. Wien. 1990. 396 с.

Еремина 1978 — Еремина В. И. Поэтический строй русской народной лирики. Л.: Наука, 1978. 184 с.

Жильцова 1996 — Жильцова В. В. Композиционно-поэтическая функция тире в поэзии Марины Цветаевой // Язык как творчество: К 70-летию В. П. Григорьева. Ред.: З. Ю. Петрова, Н. А. Фатеева. М.: Ин-т русского яз., 1996. С. 353—363.

Жирмунский 1963 — Жирмунский В. М. О границах слова // Морфологическая структура слова в языках различных типов. Ред. О. П. Суник. М.; Л.: Наука, 1963. С. 6—33.

Журавлев 1974 — Журавлев А. П. Фонетическое значение. Л.: Ленинградск. гос. ун-т, 1974. 160 с.

Журавлев 1981 — Журавлев А. П. Звук и смысл. М.: Просвещение, 1981. 160 с.

Зеленин 1903 — Зеленин Д. К. Этимологические заметки // Филологические записки. Воронеж, 1903. № 2. 32 с.

Зеленин 1930 — Зеленин Д. К. Табу слов у народов Восточной Европы и Северной Азии // Сборник Музея антропологии и этнографии. Ред. Е. Ф. Карский Т. 9. Вып. 2. Л., 1930. С. 1—166.

Зеленин 1995 — Зеленин Д. К. Избранные труды: Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки. М.: Индрик, 1995. 432 с.

Земская 1992 — Земская Е. А. Словообразование как деятельность. М.: Наука, 1992. 221 с.

Золян 1981 — Золян С. Т. Семантическая структура слова в поэтической речи // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1981. Т. 40. № 6. С. 509—520.

Зубова 1989-а — Зубова Л. В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. Л.: Ленинградск. гос. ун-т, 1989. 263 с.

Зубова 1999 — Зубова Л. В. Язык поэзии Марины Цветаевой (Фонетика, словообразование, фразеология). СПб.: С.-Петербургск. гос. ун-т, 1999. 231 с.

Зубова 2000 — Зубова Л. В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 432 с.

Иванова-Лукьянова 1996 — Иванова-Лукьянова Г. Н. Когнитивный характер ритмики стихов М. Цветаевой // Язык как творчество: К 70-летию В. П. Григорьева. Ред.: З. Ю. Петрова, Н. А. Фатеева. М.: Ин-т русского яз., 1996. С. 164—170.

Иличевский 2000 — Иличевский А. Метафизика крика и метафизика плача (Евгений Баратынский и Иосиф Бродский: метафора поэт-недоносок и метафора поэт-ястреб). 2000: http://metaphysis.artinfo.ru/things/ilichevskii/ilichevskii_4.htm

Казаков 1984 — Казаков В. П. К типологии вторичных значений отглагольных существительных в современном русском языке // Исследования по семантике. Отв. ред. В. Р. Тимирханов. Уфа: Башкирск. гос. ун-т, 1984. С. 26—83.

Кандаурова 1974 — Кандаурова Т. Н. Лексика с неполногласными и полногласными сочетаниями в корнях в древнерусских памятниках XI—XIV вв. Автореферат дис.... докт. филол. наук. М., 1974. 49 с.

Карцевский 1965 — Карцевский С. Об асимметричном дуализме лингвистического знака // Звегинцев В. А. История языкознания XIX—XX вв. в очерках и извлечениях. Ч. 2. М.: Просвещение, 1965. С. 85—90.

Кацнельсон 1947 — Кацнельсон С. Д. Язык поэзии и первобытно-образная речь // Известия АН СССР. Отд. лит. и яз. М.: АН СССР, 1947. Т. VI. Вып. 4. С. 301—316.

Качаева 1975 — Качаева Л. А. Глагол как изобразительное средство // Русская речь. 1975. № 5. С. 101—104.

Клинг 2001 — Клинг О. А. Поэтический мир М. Цветаевой. М.: Московск. гос. ун-т, 112 с.

Князькова 1974 — Князькова Г. П. Русское просторечие второй половины XVIII в. Л.: Наука, 1974. 253 с.

Ковтунова 1986 — Ковтунова И. И. Асимметричный дуализм языкового знака в поэтической речи // Проблемы структурной лингвистики 1983. Отв. ред. В. П. Григорьев. М.: Наука, 1986. С. 86—108.

Ковтунова 1996 — Ковтунова И. И. Поэтика пунктуации: (функция тире) // Язык как творчество: К 70-летию В. П. Григорьева. Ред.: З. Ю. Петрова, Н. А. Фатеева. М.: Ин-т русского яз., 1996. С. 331—338.

Козина 1981 — Козина Н. А. Антонимия в очерке М. Цветаевой «Мой Пушкин» // Проблемы семантики: Сборник науч. трудов Латвийск. ун-та. Отв. ред. Я. Карклиньш. Рига. 1981. С. 106—112.

Колесов 1983 — Колесов В. В. «Бѣлый» // Русская историческая лексикология и лексикография. Отв. ред. С. С. Волков. Л.: Ленинградск. гос. ун-т, 1983. Вып. 3. С. 8—16.

Колесов 1984 — Колесов В. В. Исторические основания многозначности слова и лингвистические средства ее устрания // Русское семантическое словообразование: Сборник науч. трудов. Отв. ред. В. М. Марков. Ижевск: Удмуртск. гос. ун-т, 1984. С. 18—28.

Колесов 1986 — Колесов В. В. Мир человека в слове Древней Руси. Л.: Ленинградск. гос. ун-т, 1986. 294 с.

Колпакова 1973 — Колпакова Н. П. Лирика русской свадьбы. Л.: Наука, 1973. 324 с.

Кондрашов 1977 — Кондрашов Н. А. Народная этимология и системный характер языка // Лингвистический сборник. Вып. 9. Отв. ред. Н. А. Кондрашов. М.: Московск. обл. пед. ин-т, 1977. С. 3—10.

Коркина 1990 — Коркина Е. Б. Поэмы Марины Цветаевой: (Единство лирического сюжета). Автореферат дис.... канд. филол. наук. Л., 1990. 16 с.

Королев 1984 — Королев С. И. Особенности иконолического изображения в языке поэзии Марины Цветаевой:

Дипломная работа. Ленинградск. гос. ун-т. 1984. (Рукопись). 72 с.

Косман 1992 — Косман Н. Безглагольный динамизм поэтической речи Цветаевой // Марина Цветаева. Симпозиум, посвященный 100-летию со дня рождения. Под ред. С. Ельницкой и Е. Эткинда. Русская школа Норвичск. ун-та. Норт-филд, Вермонт, 1992. С. 154—156.

Красильникова 1988 — Красильникова Е. В. Инфинитив — имя существительное (К соотношению их функций в подсистеме русской разговорной речи) // Проблемы структурной лингвистики 1984. Отв. ред. В. П. Григорьев. М.: Наука, 1988. С. 112—124.

Кудрова 1982 — Кудрова И. В. Лирическая проза Цветаевой // Звезда. 1982. № 10. С. 172—183.

Кузьмина 1981 — Кузьмина Н. А. Норма поэтического языка // Вопросы структуры и функционирования текста. Отв. ред. В. К. Янцен. Томск: Томск. гос. ун-т, 1981. С. 134—145.

Кузьмина, Немченко 1968 — Кузьмина И. Б., Немченко Е. В. К вопросу об употреблении *есть* в русских говорах // Материалы и исследования по общеславянскому лингвистическому атласу. Отв. ред. Р. И. Аванесов. М.: Наука, 1968. С. 144—170.

Курланд, Матус 1985 — Курланд Р., Матус Л. Символическое значение слова в поэзии: (На материале значения слов «черный» и «белый» у М. Цветаевой и слова «зима» у А. Тарковского) // Современные проблемы русской филологии. Отв. ред. В. В. Прозоров. Саратов: Саратовск. гос. ун-т, 1985. С. 78—81.

Ларин 1974 — Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Л.: Худож. лит-ра, 1973. 288 с.

Ларин 1977 — Ларин Б. А. История русского языка и общее языкознание. М.: Просвещение, 1977. 224 с.

Ларюэль 2003 — Ларюэль М. Мыслить Азию или мыслить Россию? // Неприкосновенный запас. М., 2003. № 3 (29). С. 23—28.

Левинтон 1979. — Левинтон Г. А. Поэтический билингвизм и межъязыковые влияния: (Язык как подтекст) // Вторичные моделирующие системы. Отв. ред. Ю. М. Лотман. Тарту: Тартуск. гос. ун-т, 1979. С. 30—33.

Лекомцева 1987 — Лекомцева М. И. Особенности текста с неопределенно выраженной семантикой // Исследования по структуре текста. Отв. ред. Т. В. Цивьян. М.: Наука, 1987. С. 241—250.

Леонтьев 1964 — Леонтьев А. А. Окоем // Вопросы культуры речи. М.: Вып. 5. М., 1964. С. 164—171.

Литвин 1984 — Литвин Ф. А. Многозначность слова в языке и речи М.: Высшая школа, 1984. 119 с.

Лихачев 1973 — Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л.: Наука, 1973. 254 с.

Лихачев, Панченко 1976 — Лихачев Д. С., Панченко А. М. Смеховой мир Древней Руси. М.: Наука, 1976. 213 с.

Лобанова 1981 — Лобанова М. С. Синтаксическая характеристика стихового переноса: (На материале русской поэзии XVIII—первой половины XIX в.). Автореферат дис.... канд. филол. наук. Л., 1981. 23 с.

Лопатин 1973 — Лопатин В. В. Рождение слова: (Неологизмы и окказиональные образования). М.: Наука, 1973. 152 с.

Лопатин 1975 — Лопатин В. В. Проблемы нулевого словообразовательного аффикса // Актуальные проблемы русского словообразования. Учен. зап. Ташкентск. пед. ин-та. Т. 143. Вып. 1. Отв. ред. А. Н. Тихонов. Ташкент, 1975. С. 390—402.

Лопатин 1980 — Лопатин В. В. Коричневый в черноту, синий в лиловость // Русская речь. 1980. № 3. С. 55—61.

Лосев 1991 — Лосев Л. Значение переноса у Цветаевой // Марина Цветаева. Труды 1-го международного симпозиума (Лозанна, 30. VI-3. VII. 1982). Под ред. Р. Кембалла. / Marina Tsvetaeva. Actes du 1-er colloque international (Lausanne, 30. VI-3. VII. 1982). Bern: Peter Lang, 1991. С.151—164.

Лосев 1992 — Лосев Л. Перпендикуляр: (Еще к вопросу о поэтике переноса у Цветаевой) // Марина Цветаева. Симпозиум, посвященный 100-летию со дня рождения. Под ред. С. Ельницкой и Е. Эткинда. Русская школа Норвичск. ун-та. Нортфилд, Вермонт, 1992. С. 100—109.

Лотман 1964 — Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1: (Введение, теория стиха). Учен. зап. Тартуск. ун-та. № 160. Труды по знаковым системам. Вып. 1. Тарту, 1964. 195 с.

Лотман 1972 — Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972. 272 с.

Лотман 1979 — Лотман Ю. М. О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтическом тексте // Труды по знаковым системам. Отв. ред. И. Чернов. Тарту. 1979. Вып. 11. С. 64—76.

Лотман 1998 — Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство — СПб, 1998. 704 с.

Лотман 2005 — Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство—СПб., 2005. С. 13—285.

Лыков 1972 — Лыков А. Г. Русское окказиональное слово. Автореферат дис.... докт. филол. наук. М., 1972. 59 с.

Ляпон 2010 — Ляпон М. В. Проза Цветаевой: опыт реконструкции речевого портрета автора. М.: Языки славянской культуры, 2010. 525 с.

Маймескулов 1992 — Majmeskulov A. Провода под лирическим током: (Цикл Марины Цветаевой «Провода»). Bydgoszcz, 1992. 144 с.

Маймескулов 1995 — Majmeskulov A. Стихотворение Цветаевой «В седину — висок...» // Материалы III и IV Пушкинологического коллоквиума в Будапеште. 1991, 1993. Studia Russica Budapestiensia. 1995. Вып. 2-3. Budapest, 1995.

Маяковский 1959 — Маяковский В. В. Как делать стихи // Маяковский В. В. Собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М.: Худож. лит., 1959. С. 81—117.

Малеева 1983 — Малеева М. С. Лексическая и синтаксическая объективация знания в словообразовательном контексте. Воронеж: Воронежск. гос. ун-т, 1983. 125 с.

Мальцева, Молотков, Петрова 1975 — Мальцева И. М. Молотков А. И. Петрова З. М. Лексические новообразования в русском языке XVIII в. М.; Л.: Наука. 1975. 371 стр.

Марков 1974 — Марков В. М. Историческая грамматика русского языка: Именное склонение. М.: Высшая школа, 1974. 143 с.

Марков 1981 — Марков В. М. О семантическом способе словообразования в русском языке. Ижевск: Удмурдск. гос. ун-т, 1981. 29 с.

Матяш 1999 — Матяш С. А. Переносы (enjambements) в поэмах А. С. Пушкина и В. А. Жуковского и проблема эволюции русского стихотворного эпоса // Два века с Пушкиным: Материалы Всероссийской науч.-практич. конф. 17—18 февраля 1999 г. Ч. 1. Оренбург, 1999.

Матяш 2006 — Матяш С. А. Переносы (enjambements) в лирике А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова // Вестник Оренбургского государственного университета, 2006. № 11.

Мейендорф 1974 — Мейендорф И. Ф. О византийском исихазме и его роли в культурном и историческом развитии Восточной Европы в XIV в. // Труды Отдела древнерусской литературы. XXIX: Вопросы истории русской средневековой литературы. Памяти В. П. Адриановой-Перетц. Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л.: АН СССР 1974. С. 291—306.

Милославский 1980 — Милославский И. Г. Вопросы словообразовательного синтеза. М.: Наука, 1980. 296 с.

Миронова 1984 — Миронова Л. Н. Цветоведение. Минск: Вышэйшая школа, 1984. 286 с.

Моисеев 1975 — Моисеев А.И. О так называемом «обратном словообразовании» // Актуальные проблемы русского словообразования. Учен. зап. Ташкентск. пед. ин-та. № 14. Ч. I. Ташкент, 1975. С. 24—30.

Мукаржовский 1967 — Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок. Отв. ред. Н. А. Кондрашов. М.: Прогресс, 1967. С. С. 406—431.

Намитокова 1986 — Намитокова Р. Ю. Авторские неологизмы: словообразовательный аспект. Ростов-н/Д.: Ростовск. гос. ун-т, 1986. 156 с.

Невзглядова 1968 — Невзглядова Е. В. О звуко-смысловых связях в поэзии // Филологические науки. 1968. № 4. С. 23—35.

Невская 1993 — Невская Л. Г. Балто-славянское причитание. Реконструкция семантической структуры. М.: Наука, 1993. 239 с.

Некрасова 1975 — Некрасова Е. А. Метафора и ее окружение в контексте художественной речи // Слово в русской советской поэзии. Отв. ред. В. П. Григорьев. М.: Наука, 1978. С. 76—110.

Никитина 1993 — Никитина С. Е. Устная народная культура и языковое сознание. М.: Наука 1993. 187 с.

Николаев 1987 — Николаев Г. А. Русское историческое словообразование. Казань: Казанск. гос. ун-т, 1987. 152 с.

Норман 1985 — Норман Б. Ю. История и уроки одной забавы // Норман Б. Ю. Игра на гранях языка. М.: Флинта; Наука, 2006. С. 252—282.

Орлов 1965 — Орлов В. Марина Цветаева: Судьба, характер, поэзия // Цветаева М. Избранные произведения. М.; Л.: Сов. писатель, 1965. С. 5—46.

Орлов 1994 — Орлов А. С. Развитие авиации и общественность в 20-е годы // «Поэма воздуха» Марины Цветаевой. Вторая международная научно-тематическая конференция (9—10 октября 1994 г.). Сборник докладов. Отв. ред. И. Ю. Белякова. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1994. С. 17—29.

Оссовецкий 1958 — Оссовецкий И. А. Язык фольклора и диалект // Основные проблемы эпоса восточных славян. Отв. ред. В. В. Виноградов. М.: АН СССР, 1958. С. 468—505.

Откупщикова 1995 — Откупщикова М. И. Общая парадигматика в морфологии. Учебное пособие. СПб.: С.-Петербургск. гос. ун-т, 1995. 88 с.

Панькин 1975 — Панькин В. М. Проблемы семантической двойственности высказываний в современной русской речи. Автореферат дис. ... канд филол. наук. М., 1975. 19 с.

Пауль 1964 — Пауль Г. Принципы истории языка. М.: Изд.-во иностр. лит.-ры., 1960. 500 с.

Пелевина 1962 — Пелевина Н. Ф. О соотношении языка и действительности: (Обозначение красного и синего цветов) // Филологические науки. 1962. № 8. С. 149—152.

Петкова 1994 — Петкова Г. Т. Поэтика лирического цикла в творчестве Марины Цветаевой. Автореферат дис.... канд. филол. наук. М., 1994. 24 с.

Пешковский 1938 — Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. М.: Учпедгиз, 1938. 451 с.

Писарев 1998 — Писарев Л. В. Книги «Ремесло» и «После России» как этапы творческой биографии М. И. Цветаевой. Автореферат дис.... канд. филол. наук. М., 1998. 27 с.

Поливанов 1963 — Поливанов Е. Д. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники // Вопросы языкознания. 1963. № 1. С. 99—112.

Померанцева 1975 — Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М.: Наука, 1975. 191 с.

Порохова 1988 — Порохова О. Г. Полногласие и неполногласие в русском литературном языке и народных говорах. Л.: Наука, 1988. 261 с.

Потебня 1968 — Потебня А. А. Из записок по русской грамматике: В 4 т. Т. III. Об изменении значения и заменах существительного. М.: Просвещение, 1968. 550 с.

Потебня 1999 — Потебня А. А. Мысль и язык. М.: Лабиринт, 1999. 300 с

Потебня 1976 — Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. 614 с.

Пропп 1995 — Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. СПб.: Terra — Азбука, 1995. 176 с.

Прохоров 1968 — Прохоров Г. М. Исихазм и общественная мысль в Восточной Европе в XIV в. // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXIII. Литературные связи древних славян. Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л.: АН СССР, 1968. С. 86—108.

Пузырев 1995 — Пузырев А. В. Анаграммы как явление языка: Опыт системного осмысления. Москва; Пенза: Ин-т языкознания РАН, ПГПУ им. В. Г. Белинского, 1995. 377 с.

Пухначев 1981 — Пухначев Ю. В. Пространство Цветаевой // Пухначев Ю. В. Число и мысль. Вып. 4. М.: Знание, 1981. С. 55—74.

Рабинович 1979 — Рабинович В. Л. Превращения черного дракона // Рабинович В. Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. М.: Наука, 1979. 372 с.

Ревзин 1971 — Ревзин И. И. Грамматическая правильность, поэтическая речь и проблема управления // Труды по

знаковым системам. Вып. V. Памяти Владимира Яковлевича Проппа. Учен. зап. Тартуск. ун-та. № 284. Отв. ред. Ю. М. Лотман. Тарту, 1971. С. 224—231.

Ревзина 2009 — Ревзина О. Г. Безмерная Цветаева: Опыт системного описания поэтического идиолекта. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2009. 600 с.

Реформатский 1971 — Реформатский А. А. Слоговые согласные в русском языке // Развитие фонетики современного русского языка: Фонологические подсистемы. Ред. С. С. Высотский. М.: Наука, 1971. С. 200—208.

Рогова 1995 — Рогова М. Ф. Имя в поэтическом тексте: значение определенности / неопределенности // Филологический сборник: (К 100-летию со дня рождения акад. В. В. Виноградова). Отв. ред. М. В. Ляпон. М.: Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова, 1995. С. 345—354.

Романова 1975 — Романова Г. Я. Наименование мер длины в русском языке. М.: Наука, 1975. 90 с.

Саакянц 1992 — Саакянц А. А. Последняя Франция // Вопросы литературы. 1992. № 3. С. 3—43.

Салма 1988 — Салма Н. «Бузина» М. Цветаевой // Acta Univ. Szegediensis. Sect. hist. litterarum. Dissertationes slavicae (Szeged). 1988. № 19.

Сафронова И. П. Эстетические функции тире в поэзии Марины Цветаевой (на материале цикла «Стихи к Блоку») // Вестник Удмуртск. ун-та. Филологические науки. Выпуск 2. 2003. С. 80—89.

Сахарный 1977 — Сахарный Л. В. Структура слова-универба и контекст // Словообразовательные и семантико-синтаксические процессы в языке. Ред. кол.: С. Ю. Адливанкин, Ю. А. Левицкий, Л. Н. Мурзин и др. Пермь: Пермск. гос. ун-т, 1977. С. 27—37.

Сахарный 1980 — Сахарный Л. В. Словообразование в речевой деятельности: (Образование и функционирование

производного слова в русском языке). Автореферат дис... докт. филол. наук. Л., 1980. 48 с.

Северская 1988 — Северская О. И. Паронимическая аттракция в поэтическом языке М. Цветаевой // Проблемы структурной лингвистики. 1984. Отв. ред. В. П. Григорьев. М.: Наука, 1988. С. 212—223.

Седакова 1983 — Седакова О. А. Метафорическая лексика погребального обряда: Материалы к словарю // Славянское и балканское языкознание: Проблемы лексикологии. Общ. ред. Н. И. Толстого. М.: Наука, 1983. С. 204—215.

Седых 1973 — Седых Г. И. Звук и смысл: О функциях фонем в поэтическом тексте: (На примере анализа стихотворения М. Цветаевой «Психея») // Филологические науки. 1973. № 1. С. 41—50.

Сильман 1969 — Сильман Т. И. Подтекст как лингвистическое явление // Филологические науки. 1969. № 1. С. 84—90.

Синьорини 1996 — Синьорини С. Антиномия глагольность — безглагольность в поэзии Цветаевой // Марина Цветаева: Песнь жизни: Междунар. Парижский симпозиум / Un chant de vie Marina Tsvetaeva: Actes du colloque international de l'université Paris IV. 19—25 octobre 1992. Под ред. С. Ельницкой и Е. Эткинды. Париж, 1996. С. 223—236.

Смирницкий 1955 — Смирницкий А. И. Значение слова // Вопросы языкознания. 1955. № 2. С. 79—90.

Смирнова 1975 — Смирнова О. И. Лихой // Русская речь. 1975 № 4. С. 104—109.

Снежков 1980 — Снежков Ю. А. Цветовые эпитеты в поэзии классицизма // Вопросы литературы. Отв. ред. Н. В. Николаев. Львов, 1980. Вып. 1. С. 134—141.

Соколова 1966 — Соколова М. А. К вопросу о славянизмах // Поэтика и стилистика русской литературы. Отв. ред. М. П. Алексеев. Л.: Наука, 1971. С. 337—343.

Соколова 1979 — Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М.: Наука, 1979. 286 с.

Соссюр 1977 — Соссюр Ф. де. Анаграммы: (Фрагменты) // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. С. 639—647.

Степанов А. Г. Из наблюдений над поэтикой переноса М. Цветаевой // Материалы Тверской межвуз. конф. ученых-филологов и школьных учителей (Тверь, 28—29 марта 2003 г.): Литературоведение. Тверь: Тверск. гос. ун-т, 2003. С. 97—104.

Стойка 2017 — Стойка Д. А. Редуцированные формы русской речи: Лингвистический и экстралингвистический аспекты. Дис... канд. филол. наук. СПб., 2017. 211 с.

Страхов 1988 — Страхов А. Б. О пространственном аспекте славянской концепции небытия // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. I. Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. Отв. ред. В. В. Иванов. М.: Наука, 1988. С. 92—95.

Стрельникова 1992 — Стрельникова Н. Д. М. Цветаева и В. Нилендер, переводчик Гераклита Эфесского // Русская литература. 1992. № 1. С. 160—170.

Стрельцова 1984 — Стрельцова И. Д. О некоторых способах номинации в художественной речи // Филологические науки. 1984. № 5. С. 31—36.

Сумеркин 1983 — Сумеркин А. Примечания // Цветаева М. Стихотворения и поэмы: В 5 т. Сост., подгот. текста и коммент. А. Сумеркина. Т. 3. New York, Russica Publishers, INC, 1983.

Суни 1990 — Суни Т. Тройная интерпретация главного героя поэмы «Крысолов» Марины Цветаевой // Литературный процесс: внутренние законы и внешние воздействия. Учен. зап. Тартуск. ун-та. № 897. Труды по рус. и слав. филол. Ред. П. С. Рейфман. Тарту, 1990. С. 140—150.

Суровцева 1964 — Суровцева М. А. К истории слова «си-ний» в русском языке // Вопросы общего и рус. языкознания. Учен. зап. КИШИНЕВСК. ГОС. УН-ТА. Т. 71. Кишинев, 1964. С. 90—95.

Тагер 1988 — Тагер Е. Б. Избранные работы по литературе. М.: Сов. писатель, 1988. 512 с.

Тaubман 1992 — Таубман Д. Тире у Эмили Дикинсон и Марины Цветаевой: (Пауза внутри стихотворения) // Марина Цветаева. Симпозиум, посвященный 100-летию со дня рождения. Под ред. С. Ельницкой и Е. Эткинда. Русская школа Норвичск. ун-та. Нортфилд, Вермонт, 1992. С. 206—218.

Таубман 2000 — Таубман Дж. «Живя стихами...»: Лирический дневник Марины Цветаевой». М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2000. 344 с.

Телетова 1988 — Телетова Н. К. Поэма Марины Цветаевой «Молодец» // Звезда. 1988. № 6. С. 106—110.

Тернер 1972 — Тернер В. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах: (На материале ритуала ндембу) // Семиотика и искусствоведение. Отв. ред. Ю. М. Лотман, В. М. Петров. М.: Мир, 1972. С. 50—81.

Тименчик 1972 — Тименчик Р. Д. «Анаграммы» у Ахматовой // Литературоведение — лингвистика: Материалы XXVII науч. студ. конф. Отв. ред. Е. И. Гурьева, Х. Я. Пак, П. С. Рейфман. Тарту, 1972. С. 78—79.

Тимофеев 1987 — Тимофеев Л. И. Слово в стихе. М.: Сов. писатель, 1987. 424 с.

Томсон 1990 — Thomson R. D. V. Towards a theory of enjambement: with special reference to the lyric poetry of Marina Tsvetaeva // Russian literature (North—Holland). 1990. № XXVII.

Топоров 1984 — Топоров В. Н. К символике окна в мифопоэтической традиции // Балто-славянские исследования.

1983. Редкол. Вяч. В. Иванов, К. П. Корсакас и др. М.: Наука, 1984. С. 164—186.

Топоров 1987 — Топоров В. Н. К исследованию анаграмматических структур (анализы) // Исследования по структуре текста. Ред. Т. В. Цивьян. М.: Наука, 1987. С. 193—238.

Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифологического: Избранное. М.: Прогресс; Культура, 1995. 624 с.

Топоров 1991 — Топоров В. Н. Из индоевропейской этимологии (1). И.-е. *eg'h-onm (*He-g'h-om), *men-. 1. Sg. Pron. pers. // Этимология 1988—1990. Отв. ред. О. Н. Трубачев. М.: Наука, 1992. С. 128—153.

Трубачев 1976 — Трубачев О. Н. Этимологические исследования и лексическая семантика // Принципы и методы семантических исследований. Отв. ред. В. Н. Ярцева. М., 1976. М.: Наука. С. 147—179.

Трубинский 1984 — Трубинский В. И. Очерки русского диалектного синтаксиса. Л.: Ленинградск. гос. ун-т, 1984. 214 с.

Тынянов 1965 — Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М.: Сов. писатель, 1965. 304 с.

Тынянов 1977 — Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. Искусство литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 227—252.

Фарыно 1973 — Faryno J. Некоторые вопросы теории поэтического языка // Semiotyka i struktura textu. Warszawa, 1973. P. 131—170.

Фарыно 1981 — Фарыно Е. Из заметок по поэтике Цветаевой // Marina Cvetaeva. Studien und Materialien. Wiener Slavistischer Almanach. Wien, 1981. Bd 3. С. 28—46.

Фарыно 1985 — Faryno J. Мифологизм и теологизм Цветаевой: («Магдалина», «Царь-Девница», «Переулочки»). Wiener Slavistischer Almanach. Sond. 18. Wien. 1985. 380 с.

Фарыно 1986 — Faryno J. «Бузина» Цветаевой // Wiener Slavistischer Almanach. Bd 18 (Wien). 1986. С. 13—43.

Фарыно 1988 — Фарыно Е. Паронимия — анаграмма — палиндром в поэтике авангарда // Wiener Slavistischer Almanach. Bd 21 (Wien). 1988. С. 37—62.

Фарыно 1991 — Faryno J. Введение в литературоведение. Warszawa, 1991. 646 с.

Фельдман 1957 — Фельдман Н. И. Окказиональные слова и лексикография // Вопросы языкознания 1957. № 4. С. 64—73.

Филин 1935 — Филин Ф. П. К вопросу о происхождении понятий измерения: (Термин *верста*) // Академия наук СССР acad. И. Я. Марру. Отв. ред. И. И. Мещанинов. М.: АН СССР, 1935. С. 371—379.

Флоря 1996 — Флоря А. В. О природе окказиональных слов // Вопросы русского языка и методики его преподавания. Орск: Издательство Орск. гос. пед. ин-та, 1996.

Фрейденберг 1936 — Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра: Период античной литературы. Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1936. 454 с.

Фрейденберг 1941 — Фрейденберг О. М. Проблема греческого фольклорного языка // Учен. зап. Ленингр. ун-та. № 63. Сер. филол. наук. Вып. 7. Отв. ред. О. М. Фрейденберг. Л., 1941. С. 41—69.

Фрумкина 1984 — Фрумкина Р. М. Цвет, смысл, сходство: Аспекты психолингвистического анализа. М.: Наука, 1984. 175 с.

Ханпира 1966 — Ханпира Э. И. Об окказиональном слове и окказиональном словообразовании // Развитие словообразования современного русского языка. Под ред. Е. А. Земской, Д. Н. Шмелева. М.: Наука, 1966. С. 153—166.

Ханпира 1972 — Ханпира Э. И. Окказиональные элементы в современной речи // Стилистические исследования. Под ред. В. Д. Левина. М.: Наука, 1972. С. 245—317.

Хворостьянова 1996 — Хворостьянова Е. В. «Жест смысла» (инвариантные структуры ритма как семантический принцип поэмы М. Цветаевой «Молодец») // Wiener Slavistischer Almanach (Wien). 1996. Bd. 37. P. 27—65.

Холшевников 1985 — Холшевников В. Е. Анализ композиции лирического стихотворения // Анализ одного стихотворения. Отв. ред. В. Е. Холшевников. Л.: Ленингр. гос. ун-т, 1985. С. 5—49.

Хроленко 1977 — Хроленко А. Т. Об одном свойстве фольклорного слова // Вопросы стилистики. Отв. ред. О. Б. Сиротинина. Саратов: Изд.-во Саратовск. ун.-та, 1977. Вып. 13. С. 89—100.

Цейтлин 1980 — Цейтлин С. Н. Каузативные оппозиции в детской речи // Функциональный анализ грамматических единиц. Отв. ред. А. В. Бондарко. Л.: Ленинградск. гос. пед. ин-т, 1980. С. 99—102.

Чвани 1977 — Чвани К. В. О синтаксической структуре предложений с глаголом *быть* в русском языке // Грамматика русского языка в свете генеративной лингвистики: Реферативный сборник. Отв. ред. В. В. Иванов. М.: Московск. гос. ун-т, 1977. С. 27—35.

Черепанова 1979 — Черепанова О. А. Явление прозопопеи и языковые средства *его* реализации в заговорах и заклинаниях // Язык жанров русского фольклора. Отв. ред. З. К. Тарланов. Петрозаводск: Петрозаводск. гос. ун-т, 1979. С. 4—12.

Черепанова 1983 — Черепанова О. А. Роль имени собственного в мифологической лексике // Язык жанров русского фольклора. Отв. ред. З. К. Тарланов. Петрозаводск: Петрозаводск. гос. ун-т, 1983. С. 74—84.

Черкасова 1975 — Черкасова Л. П. Наблюдения над экспрессивной функцией морфем в поэтическом языке: (На материале поэзии М. Цветаевой) // Развитие современного русского языка. 1972. Отв. ред. Е. А. Земская. М.: Наука, 1975. С. 141—149.

Черкасова 1982 — Черкасова Л. П. «Яркость изнутри»: О внутренней форме слова в прозе М. Цветаевой // Русская речь. 1982. № 5. С. 52—55.

Черных 2003 — Черных Н. В. Семантическая емкость слова в рамках теории семантического поля (На материале поэзии М. И. Цветаевой): Дис.... канд. филол. наук: 10.02.01: Ростов н/Д, 2003. 293 с.

Чудинов 1984 — Чудинов А. П. О деривации глаголов с каузативным значением // Исследования по семантике: Семантика слова и словосочетания. Уфа: Башкирск. гос. ун-т, 1984. С. 20—25.

Шаламов 1976 — Шаламов В. Т. Звуковой повтор — поиск смысла: (Заметки о стиховой гармонии) // Семиотика и информатика. Вып. 7. М.: ВИНТИ, 1976. С. 128—144.

Шанский 1959 — Шанский Н. М. О происхождении и продуктивности суффикса *-ость* в русском языке // Вопросы истории русского языка. Под ред. П. С. Кузнецова. М.: Московск. гос. ун-т, 1959. С. 104—131.

Шаяхметова 1979 — Шаяхметова Н. К. Семантические неологизмы в контексте М. И. Цветаевой. Автореферат дис.... канд. филол. наук. Алма-Ата, 1979. 21 с.

Шевеленко 2002 — Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 464 с.

Шерцль 1884 — Шерцль В. Н. О названиях цветов // Филологические записки. Воронеж, 1884. Вып. 2. С. 3—32.

Шмелев 1973 — Шмелев Д. Н. Проблемы семантического анализа лексики: (На материале русского языка). М.: Наука, 1973. 278 с.

Эйзенштейн 2002 — Эйзенштейн С. М. Психологические вопросы искусства. Под ред. Е. Я. Басина. М.: Смысл, 2002. 335 с.

Эткинд 1985 — Эткинд Е. Материя стиха. Париж: Institut d'études slaves, 1985. 506 с.

Эткинд 1992 — Эткинд Э. Флейтист и крысы: (Поэма М. Цветаевой «Крысолов» в контексте немецкой народной легенды и ее литературных обработок) // Вопросы литературы. 1992. № 3. С. 43—73.

Эфрон 1973 — Эфрон А. Страницы воспоминаний // Звезда. 1973. № 3. С. 154—180.

Якобсон 1923 — Якобсон Р. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Сборники по теории поэтического языка. Вып. 5. М.: МЛК ОПОЯЗ, 1923. 120 с.

Якобсон 1962 — Якобсон Р. О. О соотношении между песенной и разговорной народной речью // Вопросы языкознания. 1962. № 3. С. 87—92.

Якобсон 1987 — Якобсон Р. О. Новейшая русская поэзия. набросок первый: подступы к Хлебникову // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 272—316.

Якубинский 1919 — Якубинский Л. О звуках стихотворного языка // Поэтика. Пг., 1919. С. 16—30.

Янко-Триницкая 1968 — Янко-Триницкая Н. А. «Штучки-дрючки» устной речи // Русская речь. 1968. № 4. С. 48—52.

Янко-Триницкая 1975 — Янко-Триницкая Н. А. Междусловное наложение // Развитие современного русского языка. 1972. Отв. ред. Е. А. Земская. М.: Наука, 1975. С. 255—255.

Оглавление

Предисловие	5	4. Словообразование и не словообразование	143
Глава I. ФОНЕТИКА	11	5. Части речи	153
1. Фонетика поэтического текста в лингвистике	11	6. Лексико-грамматические разряды	172
2. Чувственность звучания	15	а) Абстрактные и конкретные существительные	172
3. Семантизация звучания	17	б) Разряды прилагательных	178
4. Иконичность звучания	19	в) Глаголы активного и пассивного залога	187
а) Изобразительная модификация звука	19	Глава IV. СИНКРЕТИЗМ	198
б) Изобразительное неблагозвучие	25	1. Понятие синкретизма	198
в) Изобразительный звуковой повтор	27	2. Лексический синкретизм	201
г) Аллитерация	28	а) Совмещение прямого и переносного значений	203
д) Контрастная звуковая инструментовка	30	б) Совмещение архаического и современного значений	211
е) Звукосимволизм	33	в) Совмещение русского значения с иноязычным	220
5. Ритмическая изобразительность	37	3. Морфологический синкретизм	225
а) Изобразительная пауза	37	а) Синкретизм аппозитивных сочетаний и их элементов	226
б) Изобразительная длина слова	40	б) Синкретизм субстантивированных форм	230
в) Изобразительное слоговое деление	43	в) Синкретизм служебных и знаменательных частей речи	234
6. Фонетическая изменчивость слова	49	4. Синкретизм и компрессия слова в поэме «Молодец»	239
а) Фонетическая вариантность	49	Глава V. ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЕ	254
б) Фонетическая трансформация	56	1. Цветовая картина мира Марины Цветаевой	254
7. Паронимическая аттракция	57	2. Парадигматика цветообозначений	261
Глава II. ЭТИМОЛОГИЗАЦИЯ	70	а) Черное, белое и красное в их системных отношениях	261
1. Корневой повтор	72	б) Синее и лазурное в системе цветообозначений	282
2. Этимологическая регенерация	94	в) Зеленое в системе цветообозначений	286
3. Поэтическая этимология	111	г) Желтое в системе цветообозначений	290
Глава III. АВТОРСКОЕ СЛОВООБРАЗОВАНИЕ	120	д) Золотое и серебряное в их системных отношениях	292
1. Теоретические проблемы авторского словообразования	120	3. Синтагматика цветообозначений	304
2. Узуальное и окказиональное	124		
3. Новое и старое	136		

4. Семантика этимологически родственных цветообозначений (<i>рдяный</i> — <i>румяный</i> — <i>ржавый</i> — <i>рыжий</i>)	310
5. Гиперболическое цветообозначение.	321

Глава VI. ЛЕКСИКА И ФРАЗЕОЛОГИЯ

В КОНТЕКСТАХ.	345
1. Верста	345
2. Быть.	365
3. Окоём	412
4. Слова с неполногласием.	428
4. Эпитеты в поэме «Молодец».	445
6. Недосказанные слова в поэме «Молодец».	475
7. «Масляница широка»	487
8. Цикл «Скифские» — послание Пастернаку.	493
Заключение.	506
Литература	509

Людмила Владимировна Зубова

**Поэтический язык
Марины Цветаевой**

Редактор *Ю. Б. Гомулина*
Корректурa *Т. В. Егоровой*
Верстка *Е. В. Житинской*

Дизайн обложки Е. О. Шваревой



Подписано в печать 18.10.2017. Формат 84 x 108 ¹/₃₂
Гарнитура Миньон. Печ. л. 17

Издательство «Геликон Плюс»
Изд. лицензия № 065684 от 19.02.98
199053, Санкт-Петербург, ВО, 1-я линия, дом 28
<http://www.heliconplus.ru>
Тираж 1000 экз. Заказ 4695

Отпечатано с готовых файлов заказчика
в типографии ООО «Издательство «ЛЕМА»»
199004, Санкт-Петербург, Средний пр., д. 24