

Людмила Зубова

ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК
МАРИНЫ
ЦВЕТАЕВОЙ



Людмила Владимировна Зубова
Поэтический язык
Марины Цветаевой

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=28260481

Поэтический язык Марины Цветаевой: Геликон Плюс; Санкт-Петербург; 2017

ISBN 978-5-93682-951-2

Аннотация

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.

Содержание

| | |
|---|----|
| Предисловие | 5 |
| I. Фонетика | 12 |
| 1. Фонетика поэтического текста в лингвистике | 12 |
| 2. Чувственность звучания | 17 |
| 3. Семантизация звучания | 20 |
| 4. Иконичность звучания | 23 |
| 5. Ритмическая изобразительность | 48 |
| 6. Фонетическая изменчивость слова | 64 |
| 7. Паронимическая аттракция | 76 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 85 |

Людмила Зубова
Поэтический язык
Марины Цветаевой

© Зубова Л. В., текст, 2017

© «Геликон Плюс», 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,

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.).

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, словообразовательном, 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 по-этом 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 лингвист², но и интуитивный историк языка. Именно поэтому поэзия Цветаевой дает богатейший материал для изучения потенциальных свойств русского языка. Философская позиция Цветаевой, поэта «с 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 при-

² 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).

емами 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 самоцелью³. Глубокое пости-

³ В очерке «Герой труда» Цветаева возмущалась строками В. Брюсова *И ты с беспечального детства / Ищи сочетания слов: «Слов вместо смыслов, рифм*

жение 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 Цветаевой⁴, измененными адресными ссылками на контексты Цветаевой. За последние

вместо чувств... Точно слова из слов, рифмы из рифм, стихи из стихов рождаются!» (IV: 15).

⁴ В последние три десятилетия защищены сотни литературоведческих и лингвистических диссертаций, опубликованы тысячи статей. Отразить в книге все эти исследования, хотя бы упоминанием, невозможно, поэтому ссылки на новые работы единичны, а обзоры цветаеведческой библиографии, содержащиеся в первых двух книгах автора, из настоящего издания исключены как далеко не полные.

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.

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. Баевский 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 зву-

кового 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 слова⁵. Возможность понять, 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 глубоко-

⁵ 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 предпочтённому говорит в данном случае о первичности звуковых 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).

го 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 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, откровения⁶.

⁶ 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 другого 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 находится

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*⁷, выявить суть; вот основное, что могу сказать о своем ремесле. И тут нет места звуку вне слова, слову 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 Цветае-

во власти чувственной стихии, обречен не столько на творчество, сколько на безумие» (Эйзенштейн 2002: 278).

⁷ Здесь и далее курсив в цитатах из текстов Цветаевой соответствует курсиву изданий (за исключением цитат из поэзии, расположенных не строфой – они всегда выделены курсивом).

вой 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, строфикою, 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-комо⁸...
Как тяжелый бархат черный, – да?
Какая в этом нежность: Джа...
Джа... точно кто-то незнакомый

⁸ Здесь и далее в цитатах полужирный шрифт мой. – Л. З.

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).

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 нёбом,
– Радуйся же, малOVER! –
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)⁹. Отмечая, что имя «Илья Эренбург» этимологизируется Цветаевой как имя Громовержца, Е. Фарыно пишет: «Произносящее имя “Илья Эренбург” лирическое “Я” отождествляется здесь со всем мирозданием, с ‘миродержицей’, с началом, которое освобождает закрепощенный в имени и его носитель ‘логос’ и восстанавливает его истинное призвание» (Фарыно 1991: 146–147).

⁹ О динамизме безглагольных конструкций у Цветаевой см.: Пухначев 1981: 59; Косман 1992; Синьорини 1996.

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:

Казанова

Со мной не ужинать вприглядку!

Франциска

О, я смотрением сыта!

(Звеня по бокалу)

Что говорит хрусталь?

Казанова

(вслушиваясь)

Жаль – жаль – жаль – жаль...

Франциска

Вдаль – вдаль – вдаль – вдаль...

А что теперь хрусталь

Вам говорит?

Казанова

Динь – динь – сгинь – стынь – аминь.

Франциска

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 Эмпиреи,
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 *Вереницею певчих свай*, второй – словами *голоса Аида // Удаляющиеся*, третий – строками *Слышишь? Это последний срыв / Глотки сорванной: про – о – стите...* Звучание характеризуется определением *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 [‘у] – [о] – [е] – [а] – [у] представляет собой артикуляционное движение от верхнего подъема к среднему, затем к нижнему и снова к верхнему¹⁰. Получается своеобраз-

¹⁰ 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].

ный градационный ряд звуков, расположенных по возрастанию звучности – от минимально открытого к максимально закрытому гласному с последующим возвращением в исходную позицию. Однако последнее [y] отличается от первого [ʔy] отсутствием продвинутости в передний артикуляционный ряд¹¹. 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. Журавлева¹² как «большой», «темный», «холодный», «медленный», «грустный», «страшный», «тусклый», «печальный», «громкий», что вполне соответствует тональности завершающих строк.

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

¹¹ 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].

¹² 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).

Чистым слухом
Или чистым звуком
Движемся?

<...>

Паузами, промежутками
Мбчи, и движче движкого –
Паузами, передышками
Паровика за мучкою...

<...>

И – не скажу, чтоб сладкими –
Паузами: пересадками
С местного в межпространственный –
Паузами, полустанками
Сердца, когда от легкого –
Ох! – полуостановками
Вздоха, – мытарства рыбного
Паузами, перерывами
Тбка, 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 удущие смерти, и это состояние вербализуется в сочетаниях *полюстановками / Вздоха; перерывами / Тока; 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 переключками; 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 разымался 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 звукосмысл, 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, совершенно 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 пе-

реключения.

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], затрудняю-

щих произношение на стыке слов *чащ звук*¹³:

Федра

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; как*

¹³ 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'т'ш']. В позиции перед звонким [з] выступают звонкие корреляты всех элементов комплекса.

*школьник в буквах / Путаюсь; как пьяница беспутный / Пу-
таюсь; 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, представляющие 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 подчеркнуто 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 повто-

ром *-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 строфы¹⁴:

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 мотивировано 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

¹⁴ Ю. М. Лотман для подобных случаев предлагает термин *структурное неупо-
требление* (Лотман 1972: 43).

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, лазорь,
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»¹⁵ Цветаева называет высказывания, адресованные герою, словом *пророкочет*. Это ономотопея, вызывающая представление о речи громкой, патетической, избыливающей звуком [р]¹⁶. Однако весь фонетический строй прямой речи в тексте противоположен «рокотанью» – речь эта по своему звучанию скорее нежная, ласковая:

Вы столь забывчивы, сколь незабвенны.

– Ах, вы похожи на улыбку Вашу! –

¹⁵ См. анализ этого текста, затрагивающий другие аспекты: Фарыно 1973: 147–149.

¹⁶ 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).

Сказать еще? – Златого утра краше!
Сказать еще? – Один во всей вселенной!
Самой Любви молодой военнопленный,
Рукой Челлини ваянная чаша.
Друг, разрешите мне на лад старинный
Сказать любовь, нежнейшую на свете.
Я вас люблю. – В камине воеет ветер.
Облокотясь – уставясь в жар каминный –
Я вас люблю. Моя любовь невинна.
Я говорю, как маленькие дети.
Друг! Все пройдет! – Виски в ладонях сжаты,
Жизнь разожмет! – Младой военнопленный,
Любовь отпустит вас, но – вдохновенный –
Всем пророкочет голос мой крылатый –
О том, что жили на земле когда-то
Вы – столь забывчивый, сколь незабвенный!

(I: 454).

На 91 согласный первой строфы (включая йот) приходится 3 твердых [p], на 96 согласных второй строфы – 3 твердых и 2 мягких [p’], на 113 согласных третьей строфы – 6 твердых [p]. Показательно распределение этих [p] и [p’] 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 [p], [p’] имеются в строках 3 (*утра краше*), 7 (*Друг, разрешите мне на лад старинный*), 13 (*Друг! Все пройдет!*), 16 (*пророкочет голос мой крылатый*), одиночные [p], [p’], не создающие аллитерации, встречаются в

строках 6, 9, 10, 12, 14.

Получается, что героиня стихотворения пытается «рочотать», однако, во-первых, семантика слов, содержащих звук [р], не соответствует звуковому образу «рочотанья», а во-вторых, «рочотанье» все время превращается в нежную речь, лишенную звука [р]. Такое превращение особенно явно обнаруживается в строке со словами *прокочет голос мой крылатый*, где сначала двойное раскатистое [р], а затем одиночное гасится звуком [л]. Такое «невыговаривание» [р] находит семантическую опору и на лексическом уровне в строке *Я говорю, как маленькие дети*, и на грамматическом уровне – в форме будущего времени глагола *прокочет* (возможности будущего противопоставлена реальность настоящего), и на фразеологическом уровне – в словах *на лад старинный*. Эти слова вызывают ассоциацию с зачином «Слова о полку Игореве», где струны князьям *славу рочотаху*.

Существенно, что обманчивая характеристика речи ономапопейским глаголом, получающим не столько звукоизобразительное, сколько условное традиционно-поэтическое значение, вполне соответствует теме цикла, названного «Комедьянт». Героиня как бы включается в игру, пытается говорить не своим голосом, но актерский голос вытесняется голосом подлинного чувства и отношения к герою. Интересно обратить внимание на содержание строк, имеющих звук [р]. *Златого утра краше* – выражение стереотип-

ное, отсылающее к общепринятой эстетике, – своеобразная уступка герою, принадлежащему обществу, условно-поэтическое сравнение. *Рукой Челлини ваянная чаша* – образ, ориентированный на эстетику, принятую в мире искусства и по существу 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 вот ветер; уставясь в жар каминный* указывают не столько на реальность обстановки, сколько на декорации, подходящие для сцены объяснения в любви. *Друг! Все пройдет* – стереотипная утешительная фраза, отсылающая к опыту обыденного 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 произнесены собственным голосом, исполненным нежности.

е) Звукосимволизм

Иногда звукопись Цветаевой выходит далеко за пределы обычных в поэзии звукоподражания и звуковой инструментовки. Это обнаруживается, например, в первом стихотворе-

нии из цикла «Стихи к Блоку»¹⁷:

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,
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 пока-

¹⁷ Фонетическая структура этого стихотворения рассматривалась неоднократно – см.: Невзглядова 1968; Фарыно 1973; Фарыно 1991; Зубова 1980. Любопытный интертекстуальный ракурс исследования представлен в работе: Безродный 1993.

зывает, 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 – централь-

ные 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, подавляю-

щую 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, поток, 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 зна-

чима 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 артикуляция: 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 специфически цветаевское явление в поэзии – настолько интен-

сивно 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 поэта¹⁸.

Еще более выразительным оказывается перенос внутри слова:

¹⁸ Ср. неназванность имени Блока в стихотворении «Имя твое – птица в руке...» и другие многочисленные случаи неэксплицированного слова в поэзии Цветаевой.

Как из моря из Каспий –
ского – синего плаща,
Стрела свистнула да...
(спи,
Смерть подушками глуша)...

(II: 165).

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 при-

лагательного, 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 разго-

ворной фонетике.

Эмоционально-изобразительная многоударность встречается в поэзии Цветаевой довольно часто: *Железнодорожные полотна* (II: 208); *Так разминовываемся – мы* (II: 235)¹⁹; *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, каменносердную, 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
Поемте близницу:
Мужеравную, величавую

¹⁹ Анализ слова *разминовываемся* см: Бабенко 1989: 130–131.

Артемиду широкошагую

(III: 636).

Постоянно говорится также о том, что Артемида 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 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 груди – 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 члене-

ние слова знаками тире и дефиса²⁰.

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 разнообразны. Покажем это на нескольких примерах. Первый – из «Поэмы Конца»:

Здесь? (Дроги поданы.)

²⁰ 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.

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 слога деления находим в стихотворении «Читатели газет»:

Кача – «живет с сестрой» –
ются – «убил отца!» –
Качаются – тщетой
Накачиваются

(II: 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 контек-

сте 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 определенно 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 полно-

гласия и неполногласия и с редуцией 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 неэтимологических²¹ и этимологических редуцированных: *ветр, огонь, весл, пепл, светл, зерн, числ, ремесл, бедр, вокруг, к мне, орл, равн, глянци, 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 маркиро-

²¹ Неэтимологические (неорганические) гласные – вставные гласные звуки, которые отсутствовали в древнейшем состоянии морфем. Такие звуки появляются обычно в местах скопления согласных.

ванности 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 проявился, 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 русской литературе: *Склянные реки* (Державин 1957: 300); *И склянки с кислотой* (Мандельштам 1995: 327). Приведем контексты Цветаевой:

Скло, 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 настезь...
Стклом-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 есь!*), к которому возвращается разбивающееся стекло. Во

втором контексте сочетание *сткла о стекло* интерпретировано поэтом как *я о ты*, т. е. метонимия преобразуется в метафору, обозначающую духовную сущность личности. В третьем примере этот удар тоже маркирует обретение героями своей сущности.

Редукция гласных полного образования²², свойственная разговорной речи, отражена Цветаевой очень широко в разнообразных грамматических формах и позициях слова. Так, например, на конце инфинитива: *повесть, развестъ, свестъ, блюсть, проползть*; во флексиях императива: *скажь, выскажь, покажь, прикажь*; на конце предлогов и союзов: *нежелъ, середъ*; в окончаниях местоимений: *эт'родный, эт'с сплавом*; на стыке флексии с основой местоимений: *мово, тваво, твамю, сваво, свому*; в суффиксах существительных: *молнья, станцьа, присутствья, равноденствья, в недомысле*; в приставке *пере-*: *первенчалась, перкручѣнных*; в предлоге и приставке *ис-*: *с'под ног, хочу'страчу*; в суффиксе притяжательного прилагательного: *вдовчьих*; в корнях слов: *на кра – ул, судор'зъ, бр'т, колкола*; в частицах *да, ка*: *д'как, д'ну, д'ненароком, 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

²² Термином «гласные полного образования» обозначают все гласные, кроме редуцированных [ъ] и [ь].

корреспондирующих отрезков, в частности (между прочим!) неударенным гласным (свободно могут рифмовать, например, дeсть и деcять 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).

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».

Поведeшь в его сторoнку oкoм –
Смoтрит в стeну.
Дaй-кa бoкoм
Д'нeнaрoкoм
Дa зaдeну!

(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 *сомущены, шепочет*. Неорганические [о] и [е] представлены в словах *вихорь, каменем, корабель, 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 добавоч-

ных гласных. Они придают экспрессивность отдельным словам и фразам, позволяют варьировать ритм и мелодию (Богатырев 1963: 391–392)²³.

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 актуа-

²³ О дополнительной вокализации в языке поэзии см.: Реформатский 1971: 200–208.

лизации 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 помету» (указ. соч: 80)²⁴, 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 семан-

²⁴ 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.

тическом 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, ускользающую от доброго молодца и заманивающую его в свой чертог. Слова *хлест* и *хляст* находятся в ряду повторов *хлест – плёск – хляст – клёк – хлип – плёск* (Ш: 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 (гла-

голов мгновенного действия²⁵), А. И. Германович подчеркивает, что «в глаголах киномиметических 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).

²⁵ О разных точках зрения на грамматическую природу слов такого типа см. также: Откупщикова 1995: 55–62.

7. Паронимическая аттракция

Яркой приметой поэтического языка Цветаевой является множество фонетико-лексических трансформаций, непосредственно связанных с явлением паронимической аттракции²⁶. 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).

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 – кумашина!* (III: 269); *С этой безмерностью / В мире мер?!* (II: 186); *Мох – что зеленый мех!* (II: 360)²⁷, и

²⁶ О паронимической аттракции у Цветаевой см. также: Северская 1988.

²⁷ Вспомним и отмеченный ранее переход *чащ звук* → *чаиш звук* (с. 25).

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 – уте-сом, а дочь – утехой* (III: 592); *Мой глупый грешок грошовый!* (I: 464); *О путях твоих пытать не буду* (II: 221); *Рябину / Рубили / Зорькою* (II: 324); *Любовь, это значит... – Храм? / Дитя, замените ирамом / На ираме!* (П.: 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 смысловозначительные 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 – неэксплицитированный 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 жалейте! Всё сбылось,

Всё в груди слилось и спелось

(II: 149).

В обоих контекстах средним членом, объединяющим слова *спелось* – *распелось* 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, большие 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 совпада-

ющим с морфемой, могут быть объединены два слова или несколько:

Коли взять на вес:
Без головы, чем без

Пуговицы! – Санкюлот! Босяк!
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: **ло**ном и **ло**жем свадебным

(Ш: 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 («квази-приставкой»²⁸) в языке поэзии:

²⁸ О квазиединицах в языке поэзии см.: Григорьев 1979: 283–300.

Пока еще **заботушкой**
Не стал – прощай, **забавонька!**

(П.: 37);

Длинную руку на бедро...
Вытянув выю...
Березовое серебро,
Ручьи живые!

(П.: 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 сvara.
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 как к единственному возможному аргументу сходства и показывает несостоятельность этого аргумента. Действитель-

но, 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
Перемальваюсь,
Переламываюсь²⁹

(II: 257);

²⁹ Об этом тексте см.: Маймескулов 1995

Тут взвоют как,
Как взноют тут:
Один: **тюфяк!**
Другой: **фетюк!**

(I.: 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, паремииологии, тайных языках (Богатырев 1971: 385; Лотман 1979: 98). Последний пример (из пьесы «Ариадна») приме-

чателен 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).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.