

Вопросы лингвистической поэтики Цветаевой

Людмила Вл. Зубова, *Потенциальные свойства языка в поэтической речи М. Цветаевой (Семантический аспект). Учебное пособие.* Ленинград [изд. ЛГУ] 1987, 87 с.

Работы лингвистов, занимающихся языком литературы с сугубо языковедческими целями, и по своим методам и по своим задачам все явственнее обособляются в отдельную научную дисциплину и все чаще осознают себя как работы по лингвистической поэтике (хотя, может быть, им уместнее было бы называться лингвистикой литературных текстов в отличие от уже намечающейся литературоведческой лингвистики). Заметный кризис, в каком очутилась в настоящее время, например, лингвистическая пушкинистика и расцвет лингвистики, обращаемой, в частности, к Блоку, Хлебникову, Пастернаку, Цветаевой, Хармсу или к Введенскому говорят сами за себя: к языку классической литературы подходят с представлениями о литературном языке, выработанными предыдущими поколениями лингвистов на материале той же классической литературы, т.е. вкладывают туда то, что оттуда же и было извлечено, и, сами того не ведая, пребывают в кризисном ложном круге; в языке же литературы XX века, особенно - авангарда, обнаруживаются и кодифицируются бесчисленные "отклонения" и "сдвиги", что и объявляется обычно "расцветом" лингвистической поэтики, хотя на деле и этот "расцвет" - все тот же ложный круг (отмечается то, чего нет в "эталоне", составленном по текстам классики). Неоспоримый положительный результат таких разысканий - ряд ценных частных наблюдений, с одной стороны, а с другой - модификация, под влиянием нового материала, старого исследовательского инструментария и частичная выработка нового, в том числе и представлений о "языке литературы" и о текстопорождающих механизмах. Вот с этой точки зрения и именно для нужд литературоведческой лингвистики и предлагается настоящее, так сказать, "корректирующее прочтение" книги Зубовой *Потенциальные свойства языка в поэтической речи М. Цветаевой* (Ленинград 1987).

Книга состоит из шести вполне самостоятельных этюдов: *Градации - онный ряд синонимов как словесная модель катарсиса в поэзии М. Цветаевой* (с. 5-12); *Поэтическая этимология и паронимическая аттракция в поэзии М. Цветаевой* (с. 12-26); *Языковой сдвиг в позиции поэтического переноса (На материале произведений М. Цветаевой)* (с. 26-47); *Элементы художественного билингвизма в поэзии М.*

Цветаевой (с. 47-55); Слово "верста" в истории языка и в поэзии М. Цветаевой (с. 55-67); Цвет глаз в поэзии М. Цветаевой (с. 68-81).

Если к тому причесть еще и другие публикации по языку Цветаевой как самой Зубовой, так и других исследователей (например, Ельницкой, Ревзиной, Седых, Черкасовой, Шаяхметовой), то картина цветаевской лингвистической поэтики раскроется еще полнее (можно только сожалеть, что ни по ходу разборов ни в списке литературы не учитывается накопленный опыт по аналогичному изучению языка других авангардных поэтов).

Задачи у книги две: сугубо цветаевские словоупотребления и поиск системных (диахронных) языковых полномочий для обнаруживаемых цветаевских смысловых преобразований. Для поэтики Цветаевой существенно одно и другое, для формирующейся литературоведческой лингвистики наиболее существенно второе: измерение наблюдаемых языковых фактов в исследуемом литературном материале не "эталон" и "синхронией", а диахронией языка, как реализовавшейся исторически, так и потенциальной (реализующейся окказионально или же возможной в будущем).

Как и большинство лингвистов, Зубова, конечно, не свободна от распространенных наивностей и от традиционных представлений о литературном тексте как о сознательно-трезвом применении тех или иных поэтических средств ("приемов"), призванных создавать заранее загаданную экспрессивность и задуманный семантический эффект. Например:

[...] Этимология слова или ее фонетическое подобие (звуковое сходство корней слов) нередко служили основой народных примет и обрядов, легенд, использовались как сильное выразительное средство в разных художественных системах, с разным стилистическим заданием, [...] Прием корневого повтора еще до появления литературного языка активно осваивался языком фольклора, поскольку в нем, как и в языке художественной литературы, над коммуникативной функцией преобладает функция эстетическая, основанная на смысловой многоплановости и рефлексивности поэтического слова (обращенности словесного знака на самого себя, речевой заинтересованности). Это проявляется, в частности, в стремлении к этимологической регенерации слова - восстановлению его внутренней формы. (с. 13).

Авторская этимологизация в поэзии М. Цветаевой проявляется по-разному, выполняет разные функции. (с. 13).

Тождественность и диалектичность понятий нередко дается в зеркально-симметричных структурах - хиазмах ("Вся плоть вещества... вся Вещественность плоти"). Максимальная этимологическая близость слов резко обнажает парадоксальность оксюморонных сочетаний ("Вот и разлучены неразлучные"). Соположение однокорневых слов или форм одного слова - сильное средство противопоставления схожих понятий: в нем обнажаются и семантизируются формальные элементы, словообразовательные морфемы, морфонологические средства деривации, грамматическая форма, стилистическое значение ("Любовь ли это или любованье", "Одно дело слушать, а другое - слышать", "Так писем не ждут. Так ждут - письма", "Житие - не жисть! - Разучился грызть!"). (с. 14) и т. д.

Поэтому ценность ее работы не столько в чистоте постулатов и исследовательской методики, сколько в конкретных наблюдениях и в открывающихся за ними - для более проницательного глаза - перспективах. Это же значит, что данная ценность способна меняться в зависимости от читателя и прежде всего от того, какие вопросы он ставит к авангардному художественному тексту. Ибо можно спросить и так: какой эффект достигается этимологизацией или хиазмом (т.е., с какой целью они употреблены и какой функцией нагружены в тексте)?, и так: чем данная этимологизация и данная симметричность (хиазм) вызваны? В первом случае мы получим поэтическую семантику, а тропы окажутся неким вспомогательным инструментарием для ее извлечения из языка. Во втором - литературоведческую лингвистику, где и семантика и тропы окажутся порождением одной и той же речедейтельности. В первом случае Цветаева (и авангард в целом) могла бы и не пользоваться, скажем, градациями, этимологизациями или хиазмами, а во втором - не может не говорить этими градациями, этимологизациями или хиазмами. Короче говоря, во втором случае речь идет о реализованной лингвистической поэтике исследуемого автора.

В этюде о поэтической этимологии и паронимической аттракции, резюмируя наблюдения над рядом конкретных цветаевских реализаций, Зубова говорит:

[...] явления, связанные с различными видами семантизации формальных элементов языка - корневым повтором, этимологической регенерацией, поэтической этимологией и паронимической аттракцией, отражают одно из важнейших свойств языка поэзии: реализацию потенциальных возможностей языковой системы и наглядно показывают динамический характер языковых элементов на фонетическом, морфологическом и семантическом уровнях (с. 25).

По ходу изложения эта "динамика" определяется несколько точнее:

[...] переходы от чисто звукового подобия к подобию морфологическому и смысловому могут быть настолько плавными, что слова как бы перетекают друг в друга, превращаются одно в другое (с. 19)

или образуют поток "превращений одного слова в другое" (с. 24), а все это завершается теперь иначе уже звучащей метафорой из Эренбурга:

"В русскую поэзию она [Цветаева - J. F.] принесла много нового: настойчивый цикл образов, расходящийся от одного слова, как расходятся круги по воде от брошенного камня" (с. 26).

Принципиально верные, эти и многие другие наблюдения и заключения останавливаются, однако, на полупути, и цветаевские "приемы" так и остаются, хотя и функциональным, но все-таки неким необозримым и весьма механическим набором приемов. Тем временем они совсем естественно предстанут как одно органическое целое, если на Цветаевскую (и авангардную вообще) речедетельность взглянуть как на э к с п л и к а т и в н у ю, т.е. на любом уровне выводящую одно из другого (или, если угодно, трансформирующую одно в другое). Так, например, в стихах (у Зубовой они рассматриваются на с. 23)

И не спасут ни стансы, ни созвездья.
А это называется - возмездье
За то, [...]
[...]
Что с глазу на глаз с молодым Востоком
Искала я на лбу своем высоком
Зорь только, а не роз!

на мотивно-семантическом уровне 'зори' и 'розы' привнесены не извне, а выведены из предшествующей культуремы 'Восток' как ее традиционные, считающиеся уже "исконными", 'семь' со значением 'страстной сублимированной любви', в котором вычлениются, в свою очередь, два варианта 'бесстрастной небесной любви' ("Зорь") и 'страстной, эротической земной' ("роз"). На фонологическом же уровне это, как и заметила Зубова, - палиндром: зо́рь или ро́з. Но это значит, что лексема "Зорь" - вовсе не общеязыковая, а эксплицированная из "роз", т.е. результат прочтения 'истинного, тайного,

потустороннего' (что оправдывается исходным мотивом "возмездия") смысла восточного символа любви и поэзии - "роз".

Накопленный опыт исследований поэтической практики авангарда, в том числе и Цветаевой, позволяет выдвинуть тезис, что ни мотивный ни лексический состав не привносятся в авангардный текст извне из общекультурного фонда мотивов или из общезыкового репертуара лексем: они порождаются внутри и по ходу данного текста, выводятся - путем дешифровки или экспликации - из некоторого исходного (претекстового) мотива или лексемы (кстати, к этому положению очень близка и Зубова; ср. также цитируемые ею слова Эренбурга).

Для анализа конкретного текста это означает необходимость установить и проследить взаимовыводимость тех или иных его мотивов или лексем. Легко заметить, что, в отличие от вопроса классического структурного анализа о функции вычленяемого элемента текста, в данном случае ставится вопрос иного - генетического - порядка: "Откуда - из каких предшествующих мотивов-лексем - выведен данный мотив (либо лексема)?", а сама процедура поиска выводимости заставляет читать текст вспять, с конца (в случае нормативного чтения "с начала к концу" вопрос формулируется иначе: "Куда девался, во что трансформировался или на что разложен данный мотив?"; самым желательным, конечно, тут будет одновременное встречное чтение текста в обоих направлениях). Само собой разумеется, что такой подход не только снимает с градаций, этимологизаций, анаграммных, паронимических или палиндромных образований характер "приемов", но и мотивирует их необходимость как экспликативных операций и открывает их сущность как специального - не шифрующего, а д е ш и ф р у ю щ е г о - синтаксиса экспликативной речедетельности.

Более того: теперь отпадает нужда в понятиях "сдвига" или "остранения" для литературоведа, а для языковеда возникает потребность в другом - не предикатном - синтаксисе. То, что классический синтаксис заставляет опознавать как предикат, здесь, в авангардном тексте, играет роль эксплицируемой семы (в логических терминах можно было бы говорить об аналитическом предикате). При этом такая эксплицируемая сема может быть как фактической семой и фактическим эгимоном (ибо семантически авангардный текст р е к у р р е н т е н, т.е. движется вспять в историю языка и культуры), так и вмняемой семой (поэтической этимологизирование; реинтерпретация семического состава унаследованных культурем или мифологем), с одной стороны, а с другой - актуализованным на правах семы прежним предикатом, т.е. предикатом, который в сознании носителей данной культуры вошел уже в семический состав некоторого мотива, подлежащего в данном

тексте обратной экспликации (ср. 'зори' и 'розы' извлекаемые из культуремы 'Восток'; а в стихотворении *Леты слепотекущий всхлип...* - разбор на с. 7 - "склеп" из "плеск" на фонологическом уровне, а на мотивном "склеп Памятей" из мифологем 'Лета' и 'ива').

Этюд *Градационный ряд синонимов* подытожен заключением, что

[...] нарастающая экспрессия в градационных синонимических рядах, достигшая наивысшей точки, завершается катарсисом, знаменующим переход лирического "я" Цветаевой в сферу абсолюта. Семантические трансформации синонимов приводят к антонимическому завершению градационного ряда. При этом замыкающий член, обогащенный смыслом предшествующих, представляет собой новую ступень познания, данного в члене исходном (с. 12).

В самом общем виде градацию можно определить как такую серию (по крайней мере двух) состояний объекта, в которой каждое очередное состояние на одну степень выше (ниже или интенсивнее) слабее предыдущего состояния, где "состояние" формулируется как "обладание неким признаком (х или у)":

$$\begin{array}{ccccccc} \frac{x_{\text{minimum/o}}}{U_{\text{maximum}}} & \rightarrow & \frac{x+1}{y-1} & \rightarrow & \frac{x+2}{y-2} & \rightarrow & \frac{x+3}{y-3} \rightarrow \dots \rightarrow \frac{x_{\text{maximum}}}{y_{\text{minimum/O}}} \end{array}$$

Как видно, сама по себе градация ведет не к антонимическому состоянию, а к пределу, на одном полюсе которого объект лишается своего признака или вытесняет собой этот признак (таков финальный 'беспризнаковый' и этим самым 'безжизненный' "свинец" в стихотворении *Леты слепотекущий всхлип...*), а на другом, наоборот, признак вытесняет собой весь объект, объект теряет свою 'объектность' и достигает своего идеального бытия. Так в первой строфе *Бузины* исходная 'зеленая бузина' трансформируется в чистое состояние 'зелености' (в очередных строфах даже на уровне грамматических показателей "бузина" уже не 'объектна' и поставлена в позицию определения: "в очах краснó От бузиновой пузырчатой трели. Красней кори [...] корь Бузины...").

Текст, имеющий характер градационного сюжета, дальше может продолжаться только в том случае, если градация с признаком А ('зелень') - одна из ступеней в серии очередных градаций более интенсивных других признаков В ('краснота') → С ('кровь') → D ('чернота') и т. д. Тогда необходимо, однако, чтобы эти очередные (внутренне градуируемые) признаки входили в состав более общей

градации по некоему более универсальному принципу. Переход от признака 'зеленый' к признаку 'красный' должен осуществляться на основе признака второй степени - по признаку, например, 'интенсивности бытия', 'онтологического статуса', 'одухотворенности' и т. п. В Бузине у Цветаевой такой переход от 'зеленого' к 'красному' реализуется, в частности, по шкале общекультурной цветосимволики, согласно которой 'зеленый' - промежуточный между неорганической, неодушевленной формой жизни и органической, одушевленной, и, кроме того, между 'черным' и 'красным':

$$\text{Бузина} \frac{\text{зелена, зелена}}{\text{цельный сад залила}} \rightarrow \frac{\text{зеленее,}}{\text{чем плесень на чане}} \rightarrow \frac{\text{зеленей}}{\text{моих глаз}} \} \rightarrow$$

$$\rightarrow \text{а потом [...] } \rightarrow \left\{ \text{в очах красно: } \frac{\text{красней кори}}{\text{корь бузины}} [\dots] \right.$$

Переход же к антонимическому состоянию может осуществляться лишь в том случае, когда такая антонимия наличествует хотя бы и в латентном виде уже в исходном звене градации и когда антонимические признаки градуируются параллельно в противоположных направлениях: признак у убывает, а противостоящий ему признак х возрастает.

Разбирая примеры из *Без зова, без слова...*, *Кабы нас с тобой - да судьба свела...* или из *Царь-Девуцы*, *Зубова*, в общем, верно говорит:

Анализ подобных примеров показывает, что такой градационный ряд, актуализирующий лексическое и грамматическое значение приставки, строится по общей модели: исходным ее членом является слово без приставки. Как простейшее по форме и наиболее общее по значению, оно становится нейтральной производящей основой всего ряда. Средние члены расположены по возрастанию интенсивности признака или действия, а в последнем члене ряда напряжение, достигшее предела, снимается (нейтрализируется) словом, антонимически противопоставленным всем предыдущим элементам этого ряда. Так в первом примере высшая степень родственности - родственность духовная - представлена словом "безродный" в контекстуально обусловленном значении "как и я, отверженный в земном мире". Во втором примере из поэмы "Царь-Девуца", изображающем попытку Мачехи соблзнить Царевича, качание как образ нарастающего возбуждения превращается в убаюкивание младенца: предлом нарастающего движения становится покой, а стремление

к греху, достигнув высшей точки, оборачивается образом добродетели. Характерно, что тема убаюкивания-усыпления в дальнейшем ведет к теме смерти как исходу страсти ("Уйдешь - уйду...") (с. 10).

Если согласиться, что рассматриваемые ряды - градации и что они завершаются антонимически, то тогда следовало бы спросить, откуда, из каких сем исходного их члена выведено заключительное "антонимическое слово" - тут: "Мне сторож покажет", "безродный" и мотив 'смерти'.

В случае *Кабы нас с тобой - да судьба свела...* искомое слово - "брат", которое еще не совсем потеряло свою исконную полисемию и в нашей современности и означает 'рожденного от тех же родителей', и 'принадлежащего к той же большой - родовой - семье', и 'принадлежащего к той же духовной общине' (греч. *φράτωρ* - фратер, член фратрии и ср. русское 'братство' и 'братва'). Градация

Ох, мой родный, мой природный, мой безродный брат!

строится по признаку убывания 'кровного родства' и нарастания 'родства духовного' (в системе Цветаевой явно предпочитаемого): "родный" = 'родной', но и 'любимый' → "природный (брат)" = 'природный, принятый в родство' (по 'симпатизирующим мотивам') и с разной степенью 'кровности/чуждости' (от 'не тех же родителей' до 'совершенно чужой'), но с обязательным началом 'духовных уз' → "безродный" = 'не идентифицируемый по происхождению', 'неизвестный' 'никто', что может означать и 'само-родный, самовозникший' (не от мира сего, сверх- или вне-человеческого происхождения, с возможностью обоюдного толкования в 'сакральном' или 'демоническом' аспекте, откуда и культ и культурная отверженность 'безродных'; ср., в частности, устойчивый цветаевский мотив 'сироты'). Само собой разумеется, что именно из мотива "мой безродный брат" и развивается (эксплицируется) весь остальной сюжет стихотворения - во второй строфе 'интронизация': "Я кабацкая царица, ты кабацкий царь. Присягай, народ, моему царю!", а в последней - 'детронизация' и 'исключение из социума': "Нагулявшись, наплясавшись на земном пиру, Покачались бы мы, братец, на ночном ветру..").

В случае примера из *Царь-Девы* исходное 'качать' значит, что и отметила Зубова, и 'возбуждать' и 'успокаивать'. Градация

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

Покачивает, раскачивает,
Как будто дитя укачивает.

реализует современное 'качать' = 'успокаивать': "дитя укачивает". Но в народной традиции 'укачивать ко сну' - 'отправлять на тот свет' (ср. также рус. "успение" = "умирание"; "замирание" = "засыпание", а "жить" = "бодрствовать, не спать"). Такова и семантика в народной культуре качания ребенка и колыбельных песен (у самой Цветаевой все ее 'колыбельные' связаны с усыплением-'умерщвлением'). Например (*Русский фольклор. Крестьянская лирика*. Общая редакция М. Азадовского. Вступительная статья Евг. Гиппиуса. Редакция и примечания Евг. Гиппиуса и Э. Эвальд. Ленинград 1935, с. 122-124; *Русские народные песни, собранные П. Т. Якушиным*. С предисловием Ф. И. Буслаева. - *Летописи русской литературы и древности*, издаваемые Николаем Тихонравовым, Кн. II. Москва 1859, с. 108; цит. по готовящейся к печати статье Б. А. Успенского *История и семиотика. Восприятие времени как семиотическая проблема*):

Бай да бай,
Поскорее помирай!
Помри поскорее!
Буде хоронить веселее,
С села повезем
Да святых запоем,
Захороним, загребем,
Да с могилы прочь уйдем.
(Гиппиус и Эвальд, с. 124)

Бай до побай,
Хошь сегодня помри,
Татка с работки
Гробок принесе,
Бабушка у свечки
Рубаху сошье,
Мамка у печки
Блинов напеке.

Будем исть, поедать,
Да и Марию поминать.
(Гиппиус и Эвальд, с. 125)

Бай да люли, хошь сегодня помри.
Завтра похороны,
Хошь какой недосуг,
На погост понесут;
Матери опроска (освобождение)
И тебе упокой,
Ножечкам тепло,
И головочке добро.
(Гиппиус и Эвальд, с. 122)

Спи да усни,
На погост гости!
Бай да люли -
Хоть сегодня умри!
А завтра к дитенку
На похороны.
Кладем пюроцьку
В могилоцьку,
Под бел камешек,
Под сыпущей песок
Подле бабушки,
Подле своей родни!
Бай, бай, бай -
Да убайкайся,
Спи, мое милое,
Спи, дорогое!
(Якушин, с. 108).

Не безразличен, конечно, и сам глагол "качать". В большинстве фразеологизмов он связан с 'амбивалентной', чаще всего - 'подозрительной' или 'опасной, обманчивой' сферой. Небезынтересно также учитывать, что в некоторых славянских языках (например, в чешском) он означает 'опрокидывать, валить, рубить деревья'. В фольклоре и культуре 'качание/качка' соотносимы с трансформирующими актами колдовских сил, с перевертнями (в частности, соотносим с 'перекачываться', 'кататься, валяться через себя'). В мотивике авангарда он сохранился и актуализуется в "качелях" (Пастернак или Хлебников), где

"качели" - катахрестический локус, переводящий мир в 'потустороннее' или 'заумное' состояние. Таковы же, естественно, и 'качания' у Цветаевой. Так, Мачеха в *Царь-Девине* при помощи 'качания' и сама трансформируется в 'ведьму-змею', и 'уводит в мир смерти' и 'дробит весь этот мир':

Стоит, качает стан свой.

Покачивает, раскачивает,
Как будто дитя укачивает.

[...]

Качается, качается,
Шелк вокруг колен курчавится.
Как есть - дитя-проказница
Страх нагоняет, дразнится.

[...]

Качается: - помру за грош!
Качается: - и ты помрешь!

[...]

"Прощай, мой праведник-монах!"

Все яростней разлет-размах,

"Мой персик абрикосик!"

Как змеи, свищут косы.

Так разошлась - в глазах рябит!

Так разошлась - луну дробит!

Ради полноты картины следует еще указать на эпизод пляски Мачехи в главе *Ночь третья*, где аналогичным образом разворачивается синонимическое "рябь рябит" → "Колеблет бока" → "И - възграв как целый град Содом - Закрутилась дымовым столбом!", с одной стороны, а с другой - на сквозной мотив поэмы обманчивых 'морских зыбей'.

В упрощении сюжет стихотворения *Без зова, без слова...* из *Стихов к Блоку* - неверие в смерть Блока, надежда на его повторное рождение (ср. стих "Как кровельщик падает с крыш" и мотив рождения как падения в *Сивилла - младенцу*: "К груди моей, Младенец, льни: Рождение - паденье в дни.") и намерение "Я" отыскать его и не отдать никому, также и смерти:

Без зова, без слова, -

Как кровельщик падает с крыш.

А может быть, снова
Пришел, - в колыбели лежишь?

Горишь и не меркнешь,
Светильник немногих недель...
Какая из смертных
Качает твою колыбель?

Блаженная тяжесть!
Пророческий певчий камыш!
О, кто мне расскажет,
В какой колыбели лежишь?

"Покамест не продан!"
Лишь с ревностью этой в уме,
Великим обходом
Пойду по российской земле.
[...]

Схватить его! Крепче!
Любить и любить его лишь!
О, кто мне нашепчет,
В какой колыбели лежишь?

Жемчужные зерна,
Кисейная сонная сень.
Не лавром, а терном -
Чепца острозубая тень.

Не полог, а птица
Раскрыла два белых крыла!
- И снова родиться,
Чтоб снова метель замела?!

Рвануть его! Выше!
Держать! Не отдать его лишь!
О, кто мне надышит,
В какой колыбели лежишь?

А может быть, ложен
Мой подвиг, и даром - труда.
Как в землю положен,

Быть может, - проспишь до трубы.
[...]
Державная пажить,
Надежная, ржавая тишь.
Мне сторож покажет,
В какой колыбели лежишь.

Парадигма "О, кто мне расскажет, В какой колыбели лежишь?" → "О, кто мне найдет, В какой колыбели лежишь?" → "О, кто мне надышит, В какой колыбели лежишь?" → "Мне сторож покажет, В какой колыбели лежишь." градуирует не только тип (жанр) 'сообщения', но и 'сообщающего' и 'содержание сообщения'.

Будучи в начале 'явным, словесным, всеобщим, подлежащим разглашению (по типу вести о Рождестве)', это 'сообщение' становится 'менее внятным, секретным, с ограниченной разглаской', затем 'невнятным, минимально речевым, едва угадываемым, тайным', и, наконец, 'бессловесным жестом, сугубо единичным'.

'Сообщающий' ("кто") из 'всякого знающего и разглашающего' трансформируется в 'знающего скрытно', затем в 'посвященного в тайну и удерживающего себя в тайне', а в финале - в "сторожа", т.е. в 'хранителя тайны'.

Соответственно и 'содержание сообщения', т.е. "В какой колыбели лежишь?", постепенно меняет свою семантику с 'младенческой колыбели' на открывающуюся постепенно и акцептируемую истину 'колыбель=земля=могила' (ср. промежуточные мотивы "терна", 'непробудного сна-смерти' и сомнения в целесообразности 'повторного рождения': "-И снова родится, Чтоб снова метель замела?!").

Трансформация 'колыбели' в 'гроб' имеет свои культурные основания в фольклоре. В частности, это стихотворение в беловом рукописном варианте имело подзаголовок *Вроде колыбельной*. А на уровне эксплицитной мотивики она задана уже во второй строфе, в стихах "Какая из смертных Качает твою колыбель?", где под 'смертной' подразумевается как аналог Девы Марии, так и античной парки, что затем будет трансформировано в мотив "сторожа"- 'привратника царства усопших' (в очередном стихотворении цикла *Как сонный, как пьяный...* мотив 'Аида' выведен уже не табуированными словами, но соотносен с темой 'поэта-Орфея').

Трансформация неопределенного "кто" в "сторожа" имеет несколько оснований. Невозможность 'узнать, в какой колыбели лежишь' дает в ответе 'никто', что и есть табуированное именование 'Аида'. Более того, "кто мне надышит" соотносит этого "кто" с 'духом' (которым

может быть как Ангел Хранитель, так и привратник царства мертвых). Тем более, что "сторож" и есть 'охраняющий, защищающий' (этимологически восходит к греч. *στέρουω* - 'люблю' и *στέυω* - 'покрываю, защищаю'; ср. в строфе шестой "Схватить его! Крепче! Любить и любить его лишь!" и в последней мотив "Надежная, ржавая тишь").

Трансформация же исходного "кто мне расскажет" в финальное "Мне сорож покажет" покоится на общем для обеих словоформ эгимоне 'казать' со значением и 'сказать (словесно)' и 'показать (жестом)'. Небезынтересно еще напомнить, что славянское 'казать' родственно с др.-инд. *kāṣate* - 'появляется, блистает, светит', *ākāṣya* - 'увидел' или нов.-перс. *āgāh* - 'сведущий' (ср. наличие мотива 'света' во второй строфе "Горишь и не меркнешь, Светильник немногих недель..." и 'порочества' в третьей "Блаженная тяжесть! Пророческий певчий камыш!").

Ввиду явственных отсылок к евангельским мотивам рождения и погребения Христа (Лука 2: 8-20, где встретившийся пастухам Ангел Господень возвещает им "великую радость, которая будет всем людям: [...] вы найдете Младенца в пеленах, лежащего в яслях", и Иоанн 20: 11-17, где Мария Магдалина расспрашивает у опустевшего гроба двух Ангелов и неопознанного ею "садовника"-Христа: "унесли Господа моего, и не знаю, где положили Его", "господин! если ты вынес Его, скажи мне, где ты положил Его, и я возьму Его"), с одной стороны, а с другой - ввиду сквозного характера мотивов "ангел" (в стихотворениях 6 и 8), "серафим" (в 9) и "крыла" (в 2 и 13) естественно предположить, что "кто мне расскажет" - не исходный мотив, а семантическая экспликация предшествующего мотива 'ангела', так как 'ангел' этимологически и значит 'вестник', 'вещающий', 'гонец', при этом экспликация, которая осложняется по ходу текста реминисценциями-цитатами и из Евангелия и из собственно блоковской мотивики.

Разбираемые примеры примечательны не столько их выстроенностью по принципу градации, сколько аналитичностью возникающей парадигмы отдельных степеней-состояний: по отношению к объекту (мотиву) как носителю градуируемых свойств-признаков они играют роль его 'плана содержания' или 'сем', а по отношению друг к другу они - такое же извлечение очередных более глубинный 'сем' из более поверхностных (играющих роль плана выражения) 'сем' предшествующих. В результате в пределе должна появиться 'сема' далее уже не разложимая, а с точки зрения языковой диахронии - самый ранний этимон, так сказать, 'архе-этимон' (в случае же культурем и мифологем - 'архетип').

Так, отправляясь от современного узкого 'сиблинг-брат' в "мой родный [...] брат", Цветаева приходит к архаическому смыслу корня 'род-' как 'общины, племени' в "мой безродный брат" и к архаической синонимии при обозначении 'рода, общины' и 'предводителя, вождя рода или общины', что выражено в очередной строфе переименованием 'себя' и 'брата' на 'царицу' и 'царя': "Я кабацкая царица, ты кабацкий царь. Присягай, народ, моему царю!" (последнее станет еще явственнее, если учесть, что "природный", "народ" и "земной мир", "по земле дела", "град", "пылила бы дороженька" - мотивы, эксплицируемые из не названного в тексте имени 'Дмитрий (самозванец)', читаемого Цветаевой и как производное от *Dēmētēr* - букв. 'земля-мать', и как созвучное *dēmos* - 'народ').

В сущности, то же имеет место и в случае выдержки из *Царь-Девыцы*. Исходное

Стоит, качает стан свой.

Покачивает, раскачивает,
Как будто дитя укачивает.

разрешается семантической экспликацией народно-мифического акта 'качать(ся)' как 'умирать-умерщвлять':

Качается: - помру за грош!

Качается: - и ты помрешь!,

где сама экспликативная операция выражена двосточиями и отсутствием знаков чужой речи, т.е. кавычек, что глаголы "Качается:" ставит в позицию экспланандума, а фразы "- помру за грош!" и "- и ты помрешь!" в позицию эксплананса (привычнее: плана выражения и плана содержания).

Не сложно заметить, что 'качать(ся)' с его экспликацией 'колдовского превращения' и 'губительного акта' ситуируется уже на уровне объектного (тут - поведенческого) мира и его значимостей и не имеет чисто лингвистического характера. Еще отчетливее это явление наблюдается, например, в *Бузине* или в *Поэме Лестницы*. В первой строфе *Бузины* 'зеленость' бузины как 'цвет-объект' разлагается на два цвета - 'желтый' (подразумеваемый в "лето") и 'синий', - которые и физически есть составные цвета зеленого, но которые у Цветаевой ставятся в позицию семантики ('сем') 'зелености бузины':

Бузина цельный сад залила!
 Бузина зелена, зелена!
 Зеленеет, чем плесень на чане.
 Зелена - значит, лето в начале!
 Синева - до скончания дней!
 Бузина моих глаз зеленей!

Этот пример показателен также и тем, что обычное цветаевское двосточие подменено в нем своим семантическим эквивалентом - словом "значит":

Зелена - значит [:] лето [которое значит/:] Синева [которая значит/:] до скончания дней!

Доведенная до предела градацией 'зеленость' знаменует тут собой 'весь мир жизни' или 'исчерпанность мира/жизни' от 'чана' по 'синеву' = 'скончание дней' (ср. аналогичные 'границы зеленого' в тогда же - 1934-1936 - создававшейся поэме Автобус: "По зеленым, где земля смеялась, - Прежде была - океана дном! - На парусах тех дупа собиралась Плыть - океана за оком!" - "Зелень земли ударяла в ноги - Бегом - донес бы до самых врат Неба..." - "И вдруг - огромной рамой [...] Ворота: даль и глаз Сводящие. [...] Не к ферме и не к замку, А сами по себе - Ворота... Львиной пастью Пускающие - свет.").

Явственные же 'зловещие' смыслы ("плесень на чане", "до скончания дней", эксплицированные затем мотивами 'яда' и 'казни') исходят и из 'зеленого' как мифонародного признака 'хтонической, колдовской мудрости' и 'соблазна' - ср. в Автобусе: "Позеленевшим, прозревшим глазом Вижу, что счастье, а не напасть, И не безумье, а высший разум: С трона спед - на четвереньки пасть..." - "Зелень земли ударяла в щеки И оборачивалась - зарей! Боже, в тот час, под вишней - С разумом - что - моим, Вишненный цвет помнившей Цветом лица - своим! Лучше бы мне - под башней Стать"), и из общекультурного символизма бузины - в народной традиции бузина связана с потусторонним миром (с бесом, с кладбищем), в христианской традиции бузина связывается с древом распятия и именуется как дерево, на котором повесился Иуда. Это значит, что если 'зеленый' определяет тут (и в Автобусе) 'пределы мира сего', то 'переносчиком-психопомпом' в 'тот мир', 'за пределы' (в том числе и в 'лазоре') является 'бузина' (в Автобусе же - 'тряский автобус-бес': "Препонам наперерез Автобус скакал как бес. [...] и мы тряслись - Как бесы. [...] Как вербный плясун - в спирту, Как зубы в ознобном рту! Кто - чем тряслись: от тряси Такой - обернувшись люстрой: Стеклару -

сом и костями - Старушка, девица - бюстом И бусами," где 'тряска-трясенье' - вариант 'оборотничества' и 'перевода в тот свет', а "вербный плясун - в спирту" - вариант цветаевского 'черта-духа' из рассказа 1935 года *Черт*).

В *Поэме Лестницы* дешифровке-экспликации подлежат уже вещи в их материальном аспекте: распадаясь, что отражено написанием-чтением их имен по слогам, возвращаются к своему генезису и к первичному онтологическому статусу - 'стекло', например, возвращается в состояние 'песочной пыли', а 'огонь' - 'уголь' - в состояние 'божества':

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!
Все, вся: природа есмь!

Час пахнет бомбою.
Ве-ревка: льном была!
Огнь, в куче угольной:
- Был бог и буду им!

То же, естественно, происходит у Цветаевой и с ее персонажами, особенно с ее лирическим "Я", часто дешифруемым при помощи 'сем' выводимых из имен "Марина" и "Цветаева".

Очередной шаг, ожидающий исследователя поэтики авангарда в целом и Цветаевой в частности, - это проблема так называемых "сдвиг - ов/остранений" и "реализации тропов".

Хотя сдвиг и известен историкам языка как системы, он, прежде всего, - явление речевое. И может выступать на любом уровне речи: от фонологического по модальные жанровые рамки высказывания, т.е., всюду там, где существуют некие правила и некие возможности их нарушения/невыполнения. Само собой разумеется, что если сдвиг - не сознательная игра с правилами текстопостроения (типа каламбура) и не преднамеренная ошибка, то он как факт для говорящего не существует, его замечает лишь слушающий, при этом такой слушающий, который руководствуется общепринятыми речевыми нормами в данном социуме. "Сдвиги" авангардистов только частично были "сдвигами",

т.е. сознательно адресованными эпатируемой публике. В основном же они - вовсе не "сдвиги", а результат перехода на экспликативный тип высказывания.

Сдвигу у Цветаевой Зубова посвятила самый большой и самый детальный этюд *Языковой сдвиг в позиции поэтического переноса* (с. 26-47). Этот сдвиг возникает за счет расхождения между фразовым (или точнее: актуальным) членением высказывания и членением стихотворным (на стихи или строки как единицы поэтической речи). В случае попадающих в позицию переноса самостоятельных полнозначных лексем их семантика удваивается и раздвигается: одна из них - результат вхождения этого слова в свой стих, а другая - результат принадлежности (синтаксической) к очередному (см. примеры с "лихой" и "брань" на с. 32-35). В случае предлогов или местоимений наблюдается "грамматический сдвиг в сторону наречия и семантический сдвиг в сторону положительной модальности" (с. 45), мена "атрибутивной функции на предикативную" (с. 37), и т. д. И все-таки, несмотря на всю лингвистическую корректность этих наблюдений и выводов, литературовед не может не спросить о сущности единиц в позиции переноса (и сдвига вообще).

В Стихах к сыну (*Ни к городу и ни к селу...*; у Зубовой они разбираются на с. 27-32) есть следующие строки:

Ни к городу и ни к селу -
Езжай, мой сын, в свою страну, -
В край - всем краям наоборот! -
Куда назад ийти - вперед
Ийти, особенно - тебе,
Руси не видывавшее

Дитя мое... Мое? Ее -

Дитя! [...]

[...]

В на-Марс - страну! в без-нас - страну!

Текст открывается фольклорно-сказочным зачином-загадкой и замыкается таким же фольклорного склада ответом "В на-Марс - страну!". Остальные стихи первой строфы - аналог описания сказочной 'заморской/запредельной' страны, где все "наоборот!". Стих "Куда назад ийти - вперед (Ийти)" - экспликация предваряющего "наоборот", а конструкция "назад ийти - вперед (Ийти)" носит характер 'межъязыкового перевода', т.е. с языка 'этой страны' на язык 'той страны'. Это значит,

что "назад" и "вперед" соотносятся друг с другом как экспланандум и эксплананс. Отсечение глагола "идти" от "вперед" сообщает этому "вперед" смысл 'любого' или 'универсального' движения (что затем эксплицируется всей парадигмой 'движения': "иди" → "Езжай, [...] - вперед -" → "В на-Марс - страну!").

Стих "Дитя мое... Мое? Ее - (Дитя!)" отражает инерцию 'языка этой страны' ("Дитя мое..."), метаязыковую рефлекссию ("Мое?") и переход на 'язык той страны' ("Ее - Дитя!") с 'обратной' (по принципу хиазма) последовательностью.

А вот другой пример - из цикла *Земные приметы* (ср. с. 42-43):

Ищи себе доверчивых подруг,
Не выправивших чуда на число.
Я знаю, что Венера - дело рук,
Ремесленник, - и знаю ремесло:

От высокаторжественных немот
До полного попрапия души:
Всю лестницу божественную - от:
Дыхание мое - до: не дыши!

Система двоеточий вторую строфу ставит в положение плана содержания мотива "ремесло". Два первых стиха второй строфы с их конструкцией "От [...] До [...]" являются также экспликацией 'знаний' (по типу фразеологизма 'знать нечто досконально, от А до Я'; ср. наличие этого смысла в мотиве 'чуда и числа' во втором стихе первой строфы). Но, будучи планом содержания для первой строфы, этих два стиха, это "От [...] До [...]", являют собой всего лишь план выражения для последних двух стихов, в которых он и эксплицируется еще раз как 'вся божественная лестница бытия и мудрости' уже с чистым, лишенным всякой окказиональной семантики, смыслом "от: ... до: [...]" (от 'дышать' до 'не дышать', от 'буди' до 'не будь!' и от 'я - творец чуда', 'ремесленник', до 'мы - замирающий от чуда', 'читатель, созерцатель').

Финальное "не дыши!" - экспликация прежнего "попрапия души", а "Дыхание мое" - экспликация "немот". Это значит, что второе "от:" - 'сема' первого "От", а второе "до:" - 'сема' первого "До". Если теперь сопоставить "От [...] немот До [...] души" с "от: Дыхание мое - до: не дыши!", то станет ясно, что это два разных языка и два разных синтаксиса. Первый - предикативный, второй - экспликативный: грамматические показатели снимаются, так как семантика принципиально а-

г р а м м а т и ч н а (именительный толковых словарей вовсе не падеж), а экспликация - а с и н т а к т и ч н а (эксплицируемые "от;" и "до:" лишены всякого управления; они уже не слова, а 'терминальные семы' прежних словесных "От [...] До [...]").

И последний пример - из *Поэмы Конца*:

За городом! Понимаешь? За!
Вне! Перешед вал!
Жизнь, это место, где жить нельзя:
Ев-рейский квартал...

Тут та же картина: второе "За!" - 'сема' первого в "За́ городом!", растолковываемая затем 'непонимающему' при помощи иных родственных сем "Вне!" → "Перешед вал!". Универсальность же этого "За!" раскрывается иначе - через экспликацию мофологемы 'города-квартала' как 'мира сего', в результате чего оно означает цветаевскую 'запредельность' и 'внеаходимость'.

Вывод напрашивается сам собой: то, что обычно именуется "сдвигом", действительно, - сдвиг, место перехода с *parole* на *langue*, на иной, с е м и ч е с к и й, язык. Эта сторона авангарда не должна быть безразличной и для лингвистов, ибо авангард делает то же, что и лингвистика XX в.: пользуясь речью дешифрует семиогенные инстанции языка.

Семический язык устроен, однако, иерархически - каждая очередная ступень его является планом содержания для предыдущей и планом выражения для следующей. Поэтому на каждом уровне наблюдается принадлежность к двум разным состояниям, к двум разным семантикам и к двум разным семиотикам. Как план содержания некий элемент определенного уровня есть 'сема', но как план выражения для очередного уровня он же, эта же 'сема', выступает в роли 'объекта' или 'мотива'. Вот это обстоятельство и именуется интуитивным понятием "реализации тропа" ("реализованной семантики, этимологии", "реализованного сравнения", "реализованной метафоры" и т. д.). Не распростираясь на других поэтов авангарда, тут достаточно напомнить эксплицирующую всю авангардную транссемиотическую лестницу цветаевскую формулу в финале *Поэмы Воздуха*:

Ввысь! Не в царство душ -
В полное владычество
Лба. Предел? - Осиль:
В час, когда готический

Храм нагонит шпиль
Собственный - и вычислив
Все, - когорты числ!
В час, когда готический
Шпиль, нагонит смысл
Собственный...

Предел у Цветаевой (но и у Хлебникова или, скажем, у Пастернака) - лишенный всякого плана выражения и всякой постижимости уже далее не поддающийся никакой экспликации смысл (или, иначе, исходная семиогенная инстанция). Возможно, что по этой именно причине в центр своего внимания авангард ставит асемантичные (пустые) элементы речи типа грамматических показателей, предлогов или местоимений, а на уровне высказываний - жанры и их модальные рамки.

Как показывают примеры из *Стихов к сыну* и из *Земных примет*, выведение одного из другого не обязательно должно выражаться разнолексемно, тут достаточна *разносемiotичность* или 'разноязычие' (ср. противопоставление-градацию в *Стихах к сыну* по признаку 'славянский' и 'латинский' алфавит: "Призывное: СССР, - Не менее во тьме небес Призывное, чем: SOS.").

Поэтому и возможны исключительно частые у авангардистов внешне тавтологические конструкции типа цветаевских в *Леты слепотекущий всхлип...*:

Ивовый сребролетейский плеск
Плачущий...[...]
[...] - спрячь
В ивовый сребролетейский плач.

или в *Так вслушиваются...*:

Так, в ткань вработываясь, ткач
Ткет свой последний пропад.
Так дети, вплакиваясь в плач,
Вшептываются в шепот.
[...]
Так вбаливаются в любовь:
Впадываются в: падать.

Проблемой остается другое: не семиотический раскол наличных языковых единиц по двум разным семиотикам, а отсутствие (хотя бы

потенциальное) общего звена. Так, для "расскажет" и "покажет" уже только гипотетически реконструируется славянское 'казати', но для "Совсем ушел. Со всем ушел." оно едва ли представимо. Еще сложнее в этом отношении стихотворение *Рас-стояние: версты, мили...*, где эксплицируется и градуируется некая 'протоформа' типа 'диссипатии' (лат. *dissipatio*). Так или иначе, поиск таких 'протоформ' бесполезен: он ведет либо к утраченным словоформам, либо указывает на нереализованные потенции данного языка. Само собой разумеется, что в таких случаях должно говорить о языке как таковом, а не о конкретном этническом языке.

В книге Зубовой к этой проблеме вплотную примыкает этюд *Элементы художественного билингвизма в поэзии М. Цветаевой*. На с. 47-48 говорится, в частности (со ссылкой на Пухначева), что стихотворение *Наклон* реализует смысл немецкого *Neige, Neigung*. К этому примеру можно присоединить и *Бузину*, музыкальная мотивика которой ("От бузиновой пузырчатой трели." → "Распадающаяся корь Бузины... Не звени! Не звени!" → "Над калиткой, стонавшей скрипкой") имеет под собой не только фольклорную базу (связь бузины, подобно иве, со звукогенностью) и не только цветаевскую шкалу 'миростроения', но и значение латинского названия бузины - *sambucus*, которому родственно и название особого типа арфы (лиры) *sambuca*. Самый же показательный и самый декларативный пример из Цветаевой - посвященное Рильке *Новогоднее* (с. 53-55):

[...] буквы
Русские пошли взамен немецких -
[...] потому что тот свет,
Наш, - тринадцати, в Новодевичьем
Поняла: не без- а все-язычен.

Не только Цветаева, но и весь авангард 'все-язычен'. Как правило, однако, иноязычие авангардных текстов не явственно. Они 'все-язычны' или 'общезычны' семантически, на уровне экспликаций. 'Многоязычие' же обнаруживается лишь при поиске антецедентов, экспланандумов. И только они и восстанавливают внутреннюю семантическую связность внешне бессвязных авангардных текстопостроений. Так, мотив 'лимона' между мотивами 'нечистот, тали, грязи' и 'болота' в *Весне* Пастернака (*Что почек, что клейких заплывших огарков...*) может быть воспринят как дань футуристической манере, если не учесть, что этот "лимон" - 'сема' предвещающей "грязи" и план выражения для последующего "болота", т.е., что греч. *leimon* значит 'болото, топь', а

итальянское *limo* - 'грязь, ил', и что мотив 'вязкости' вообще открывал весь этот триптих под видом "*клейких заплывших огарков*". Вскрыв эту связь, можно уже дальше задаваться вопросом позиции 'лимона' на трансформационно-градационной шкале 'нечистоты → лимон → боло - то' и предполагать, что тут (в позиции 'лимона') происходит семиотический переход в иной ранг (в высшую онтологическую ценность пастернаковского мира).

Поскольку авангард стремится говорить не на *parole*, а на *langue*, то его 'все-язычие' оборачивается принципиальным 'одноязычием' (в пределах 'язык' авангарда - 'язык языков'). О 'многоязычии' же авангарда можно говорить лишь в семиотическом смысле: каждый вычлениваемый уровень обладает своим семиотическим статусом, но как таковой он - **у р о в е н ь**, всегда занимает неполноценное промежуточное положение. Это значит, что авангардная система - система систем, повторяющая своим устройством как иерархию языка, так и иерархию культуры. Если с этой точки зрения взглянуть на устройство авангардного текста, то окажется, что внутриязыковая или внутрикультурная иерархия уровней проецируется тут на ось последовательностей и становится 'текстом' или 'сюжетом', содержание которого - демонстрация языком его собственного устройства. Как правило, отправная точка такого 'текста-сюжета', некая исходная речевая единица (словоформа, имя, мотив, культурема, мифологема); конечная - 'архесема' (или 'архетип'); тогда как промежуточный 'текст-сюжет' - поочередная экспликация (дешифровка) образовавших исходную единицу языковых или культурных уровней. Вот почему авангардный текст в состоянии быть моделью как истории языка (о чем, кстати, говорится и у Зубовой), так и истории культуры.

В этюде о "версте" у Цветаевой (с. 55-67) Зубова говорит:

[...] индивидуально-авторские семантические изменения можно рассматривать как действующую модель исторических изменений в языке. (с. 56)

и прослеживает это явление на ряде конкретных примеров. В двух случаях, однако, требуется небольшая корректура. Правда, на с. 57 Зубова упоминает о соотношенности слова "верста" с "ниткой" или "линейкой" (ср. у Даля: "*под версту*, класть кирпич по нитке, по линейке, по правилу, в струнку, притом порядком, чередую, вдоль и поперек", где "верста" функционально такой же инструмент, как и строительный "отвес"), но не отмечает этого смысла в цветаевской "версте". Тем временем он весьма явственен и в разбираемом на с. 60

стихотворении *Завораживающая! Крест...*, и в *Ханском полоне* (с. 64), и наличествует в некоторых других употреблении.

Сюжет стихотворения *Завораживающая! Крест...* - 'разочарование' = 'развораживание' смертью из состояния 'зачарованность' = 'завороженности' жизнью и 'переход в небытие':

[...] Без голосу вступает в дом,
[...],
В нежном голосе полумужском -
Безголосицы благая Лета...

Уж немногих я зову на ты,
Уж улыбки забываю важность...
- То вдоль всей голосовой версты
Разочарования протяжность.

"Разочарования протяжность" - не что иное, как 'Лета безголосицы' ('в голосе полумужском', т.е. 'двуполон' = 'бесполон', что значит потерю всяких различительных признаков, свойственных жизни; ср. в очередных стихах мотив 'ослабления земных уз' и 'забвения'). 'Голосовая верста' в этом случае функционально родственна Цветаевской 'лестнице' - 'спуску', 'нити' или 'голосу-канату' и 'голосу-струне', соединяющими 'сей мир' с 'тем', 'бытие' с 'небытием'. Это значит, что "верста" - не только 'расстояние' и 'разъединение', но и 'путь в предельное' (и может играть роль 'психопомпа' или, по крайней мере, 'путеводной нити').

В этом свете понятнее становится и сюжет *Ханского полона*: 'я' - "красота" ищет выхода из ханского плена в смерти. При этом тут реализуется фольклорное представление о 'выходе замуж/свадьбе' как 'выходе на тот свет/смерти'. Сам же переход-смерть реализован Цветаевой мотивом 'версты', причем роль 'жениха' возложена на "Столб верстовой", роль новой 'матери' передается 'Версте', роль 'места венчания' играет "Паперть-верста!", а роль 'нового дома/того света' - 'ангелов стан', тогда как ритуальный переход в 'новое состояние /инобытие' осуществляет функционально родственная сказочному ковру-самолету "Скатерть-верста!":

Ни тагана
Нет, ни огня.
На́ меня, на́!
Будет с меня

- Где ж, сирота,
Кладь-твоя-дом?
- Скарб - под ребром,
Дом - под седлом,

Конскую кость
Жрать с татарвой.
Сопровождай,
Столб верстовой!

- Где ж, быстрота,
Крест-твой-ценók?
- Крест-мой-ценók
Хан под сапог.

Град мой в крови,
Грудь без креста, -
Усьнови,
Матерь-Верста!

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!

Все эти соответствия могли бы показаться произвольными, если бы не несколько фактов. Во-первых, связь 'версты' со 'свадьбой' подтверждается наличием в рус. языке "верстать" со значениями 'взывать; мстить'; 'кончать' и - самое важное - 'выдавать замуж (дочь)'. Во-вторых, "Столб верстовой" содержит цветаевское 'столб' как 'ось верхний', что эксплицировано затем мотивами "ямы" и 'возносящей' "скатерти-версты" в заключительной строфе. В-третьих, "Матерь-Верста", будучи эквивалентом 'матери-земли', активизирует учтенную и Зубовой историческую связь рус. "верста" с 'паханием', 'бороздой' и 'землей'. В-четвертых, "Скатерть-верста"- семантический (по типу фольклорных наименований) дубль: в 'верстать' наличествует 'оборот, поворот', а в 'скатерть' возможна народная этимология 'катать, скатывать' и предполагаемая этимологами связь с 'скать, сукать, сучить' = 'скручивать пряжу', 'крутить'. Наименее объяснимо образование "Паперть-верста!", и только в порядке предположения можно думать, что 'паперть' связывает Цветаева с 'приперть' или 'перть' со значением 'сени', 'предбанник', 'баня' (в др.-рус. также и 'приход'). Это догадка вероятна постольку, поскольку "Паперть-верста!" предварена стихом "К старому в рай" и локализует "паперть" в позиции 'чистилища' или 'преддверия'.

По своему характеру этюды о "версте" и о "цвете глаз" в поэзии Цветаевой (с. 68-81) очень близки к популярному в последние годы жанру статей о том или ином мотиве у избранного автора. Серия таких статей, несомненно, могла бы приблизиться к "словарю" или даже "поэтическому коду" данного поэта, если бы в них учитывался

взаимный опыт и если бы рассматриваемый мотив включался в систему иных мотивов того же автора, т.е. если бы давались хотя бы отсылки к списку эквивалентов и противопоставлений такого мотива. Тем временем и у Зубовой "верста" и "цвет глаз" изолированы как друг от друга, так и от других мотивов, хотя цитированный материал неоднократно явно связывает "взгляд" с "верстой" (с. 63, 67). Это произошло, в частности, потому, что и "цвет глаз" рассматривается, так сказать, без "глаза" и "взгляда", а эти, в свою очередь, - без реляций с "губами", "ухом", "жестом", "голосом" и т. д. Иначе говоря, свою системную сущность "глаза" и их "цвет" выдали бы лишь совместно с иными способами реакций на мир и контакта с миром. В случае "глаз" необходимо еще досказать, что у авангардистов они занимают первостепенное место (Хлебников, Пастернак, Крученых и др.) и что у цветаевских "глаз" вместе с их 'голубизной' не мало общего со всем авангардом (и, конечно, не мало и особенностей).

Так, к примеру, "глаза"/"очи" у Хлебникова преимущественно 'голубые' и соотносятся с интеллектуально-креативной инстанцией, с поэтическим началом, поэтому они либо вообще обособляются в ранг 'окабожества' либо ими атрибутируются мифические творческие (стихотворные) существа. У Пастернака "глаза", их 'близость' и 'взаимовсма-тривание' локализуются, как правило, 'в начале мира', являются как бы условием возникновения мира. У Хлебникова "глаза" часто оснащаются 'очками', 'стеклом' и знаменуют тогда 'сверхзрячесть', 'видимость незримого' (и - 'заумного'). У Пастернака такая 'сверхзрячесть' строится как 'глазой хрусталик'. У Хлебникова "глаза" бывают 'губительными, пожирающими', 'сосущими' (как в поэме *Кусок*). У Пастернака таких "глаз" - нет. У Цветаевой же "глаза" прежде всего - 'человеческие' и соотнесены с духовным статусом их обладателя (по градации от наименее духовного состояния 'эротической земной страсти' до наиболее одухотворенного и едва ли не бесплотного состояния 'небожителя'). Хлебниковские и пастернаковские "глаза" - 'смотрят', 'всматриваются' и 'видят' - конституируют (мир). О "глазах" у Цветаевой вряд ли можно сказать, что они 'видят'. Наоборот, это в них можно нечто 'увидеть' (ср. посвященное М. А. Кузмину стихотворение *Глаза, т.е. Два зарева! - нет, зеркал!...*; ср. примеры на с. 70-72, 78), что, собственно, комплементарно к 'цвету глаз' как их 'содержанию' (потому не "глаза", а их 'цвет' подлежит у Цветаевой семантической экспликации и часто становится основным 'сюжетом' текста). В связи с этим так же не одинакова у Хлебникова, Пастернака или у Цветаевой 'слепота', 'незрячесть' (хотя у всех преобладает смысл

мифической слепоты как посвященности в тайны бытия, в потустороннюю мудрость).

И, наконец, если 'цвет глаз' у Цветаевой значим (что и показала Зубова), то у него есть и еще одна значимость, возникающая на фоне и за счет либо отсутствия либо иного распределения и осмысления цветообозначения 'глаз' у ее предшественников и современников.

Warszawa, 1987.12.19.

Л и т е р а т у р а

- Bott, M.-L. 1982. Kommentar. *Marina Cvetaeva: Крысолов. Der Rattenfänger*. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Marie-Luise Bott mit einem Glossar von Günther Wytzens. *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 7. Wien.
- Гамкрелидзе, Т.В., Иванов, Вяч. Вс. 1984. *Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры*. С предисловием Р.О. Якобсона. Томы I-II. Тбилиси.
- Grelz, K. 1987. En semantisk analys av Marina Cvetaevas "Čert".- *Meddelanden fran Institutionen för Slaviska och Baltiska Språk*, Nr. 27. Stockholm.
- Даль, В. 1978-1980. *Толковый словарь живого великорусского языка*. I-IV. Москва.
- El'nickaja, S.I. 1979-1983. О некоторых чертах поэтического мира М. Цветаевой. *Wiener Slawistischer Almanach*, 3, 4 (1979), 7 (1981), 11 (1983).
- El'nickaja, S.I. 1985. Мотив "отрешение" в поэтическом мире Цветаевой. *Wiener Slawistischer Almanach*, 15.
- Зубова, Л.В. 1978. Приемы стилистической трансформации фразеологических единиц в стихотворениях М. Цветаевой. *Проблемы русской фразеологии*. Тула.
- Зубова, Л.В. 1980. Семантика художественного образа и звука в стихотворении М. Цветаевой из цикла "Стихи к Блоку". *Вестник Ленинградского Университета*, Nr. 2.
- Зубова, Л.В. 1982. О семантической функции грамматических архаизмов в поэзии М. Цветаевой. *Вопросы стилистики. Функциональные стили русского языка и методы их изучения*. Саратов: Межвузовский научный сборник.
- Зубова, Л.В. 1983. Модель народно-поэтических аппозитивных сочетаний в произведениях М. Цветаевой. *Язык жанров русского фольклора*. Петрозаводск.
- Зубова, Л.В. 1985a. Традиции стиля "плетения словес" у Марины Цветаевой ("Стихи к Блоку", 1916-1921 гг., "Ахматовой", 1916 г.). *Вестник Ленинградского Университета*, Nr. 9.
- Зубова, Л.В. 1985b. Авторский этимологический анализ как отражение деривации в истории языка. *Межвузовская научная конференция "Деривация и история языка". Тезисы докладов*. Пермь.
- Lönqvist, B. 1979. *Xlebnikov and Carnival. An Analysis of the Poem "Poët"*. Stockholm: Almqvist and Wiksell International.

- Пухначев, Ю.В. 1981. *Число и мысль*. Москва. [глава "Пространство Цветаевой"]].
- Ревзина, О.Г. 1981. Знаки препинания в поэтическом языке: двоеточие в поэзии М. Цветаевой. *Marina Cvetaeva. Studien und Materialien. Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 3. Wien.
- Ревзина, О.Г. 1983. Из лингвистической поэтики. Деепричастия в поэтическом языке М. Цветаевой. *Проблемы структурной лингвистики*. Москва. 1981.
- Седых, Г.И. 1973. Звук и смысл: О функциях фонем в поэтическом тексте. (На примере анализа стихотворения М. Цветаевой "Психея"). *Филологические Науки*, № 1.
- Смирнов, И.П. 1987. *На пути к теории литературы*. Amsterdam: Rodopi.
- Успенский, Б.А. 1987. История и семиотика. (Восприятие времени как семиотическая проблема). *Труды по знаковым системам, XXII* и след. Тарту.
- Faryno, J. 1985a. Chlebnikovs Gedicht "Ra - vidjaščij oči svoi...". *Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium April 24 1983*. Editor: Nils Åke Nilsson. Stockholm: Almqvist and Wiksell International.
- Faryno, J. 1985b. Мифологизм и теологизм Цветаевой ("Магдалина" - "Царь-Девница" - "Переулочки"). *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 18. Wien.
- Faryno, J. 1986a. "Бузина" Цветаевой. *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 18. Wien.
- Faryno, J. 1986b. Несколько наблюдений над поэтикой Хлебникова. ("В этот день, когда вянют осеннее..."). *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality*. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov. Edited by Willem. G. Weststeijn. Amsterdam: Rodopi.
- Faryno, J. 1987a. Архэпоэтика "Писем из Тулы" Пастернака. *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 20: *Mythos in der Slawischen Moderne*. Herausgegeben von Wolf Schmid. Wien.
- Faryno, J. 1987b. Бульвар, собаки, тополя и бабочки. (Разбор одной главы "Охранной грамоты" Пастернака). *Studia Slavica Hungarica*, XXXIII. Budapest.
- Faryno, J. 1987c. "Кусок" Хлебникова. Опыт интерпретации. *Dissertationes Slavicae*, XIX. Szeged.
- Faryno, J. 1987d. Роль текста в литературном произведении. *Studia Rossica*, XI. Budapest.
- Faryno, J. 1987e. Дешифровка. I. *Pojmovnik ruske avangarde. Šesti svezak*. Uredili: Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić. Zagreb.

- Faryno, J. 1988a. Дешифровка II: Паронимия - Анаграмма - Палиндром в поэтике авангарда. *Pojmovnik ruske avangarde. Sedmi svezak. Uredili: Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić. Zagreb.*
- Faryno, J. 1988b. Греческая губка на зеленой скамейке в "Весне" Пастернака. *Dissertationes Slavicae - Supplementum: Boris Pasternak. Szeged.*
- Faryno, J. 1988c. Пушкин в "Теме с вариациями" Пастернака. *Dissertationes Slavicae, XX. Szeged.*
- Фасмер, М. 1986-1987. *Этимологический словарь русского языка*. Перевод с немецкого и дополнения члена-корреспондента АН СССР О.Н. Трубачева. Под редакцией и с предисловием Б.А.Ларина. Издание второе, стереотипное. В четырех томах. Москва.
- Hansen-Löve A.A. 1985. Pomak (sdvig). *Pojmovnik ruske avangarde. Treći svezak. Uredili: Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić Zagreb.*
- Черкасова, Л.П. 1975. Наблюдения над экспрессивной функцией морфемы в поэтическом языке (На материале поэзии М. Цветаевой). *Развитие современного русского языка*. Москва. 1972.
- Шаяхметова, Н.К. 1978. Основной принцип образования семантических неологизмов в контексте М. Цветаевой. *Вопросы русской филологии*. Алма-Ата.
- Эренбург, И. 1956. Поэзия Марины Цветаевой. *Литературная Москва*. Москва.