

ИСКУССТВО НЕДОСКАЗАННОСТИ В ИМПЛИЦИТНЫХ ПОЛЯХ ПОЭЗИИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

О. Н. Щедринова

Независимый исследователь, Санкт-Петербург

В статье анализируется использование в поэзии М. Цветаевой имплицитных полей, содержащих предикат умолчания, превратившийся в ее творчестве в искусство недосказанности. Анализ осуществляется на материале поэтического цикла «Любви старинные туманы». Показано, что лапидарность текста восполняет смысловую величину сюжета благодаря имплицитным полям недосказанности.

Ключевые слова: М. И. Цветаева, цикл «Любви старинные туманы», имплицитные поля смыслов, искусство недосказанности, лапидарность, ключевые и соключевые лексемы.

Поэтический текст, обладая рядом уникальных художественных характеристик, несет на себе печать особых отношений со словом. Ю. М. Лотман по этому поводу пишет, что «любые элементы речевого уровня могут возводиться в ранг значимых» и «любые элементы, являющиеся в языке формальными, могут приобретать в поэзии семантический характер, получая дополнительные значения» [4, с. 47]. Особенно интересной для научных и исследовательских интерпретаций в этом направлении нам представляется поэтическая речь М. Цветаевой, поэтому мы обратились к ее анализу.

Ключевую роль в идиостиле поэзии М. Цветаевой играет недосказанность семантических полей, хранящих в себе имплицитный смысл, динамично развивающий сюжетную линию. Во всем творчестве Цветаевой можно увидеть свойственное ей искусство недосказанности. Подобная художественная недосказанность выражена в ее поэзии лаконично и изящно, к тому же она всегда оставляет за собой возможность проникновения во внутреннее пространство поэтических смыслов.

Рассмотрим с этой точки зрения поэтический цикл «Любви старинные туманы» (1917). Цикл состоит из четырех стихотворений и заключительного катрена; всего в нем 36 строк. Создание этого цикла имеет свою историю, связанную с именем Никодима Акимовича Плущер-Сарна. Краткая реконструкция причастных к этому событиям позволит нам более точно вывести необходимые для исследования предикаты недосказанности, используемые в этом цикле, их значение, смысл, обязательность введения в поэтический текст.

13 сентября 1917 г. М. Цветаева пишет в письме к Вере Эфрон: «...или уеду на месяц в Феодосию с Алей, или уеду совсем. Я больше так жить не могу, кончится плохо» [5, т. 6, с. 102–103]. Подобные настроения случались в жизни Цветаевой в тех случаях, когда в ее душу проникала единственная — так ей всегда казалось — и самая страстная в ее жизни любовь. Ее понимание этого чувства всегда было однозначным: «Я всегда разбивалась вдребезги, и все мои стихи — те самые серебряные сердечные дребезги» (из письма Т. Н. Кваниной,

ноябрь 1940 г. [5, т. 7, с. 703]). К этому моменту Цветаева была замужем уже пять лет. Однако судьбоносная встреча все же случилась, обернувшись впоследствии сборником стихов «Версты», который, по словам самой Марины, целиком был посвящен Плущер-Сарна. Встретились они в мае 1916 г., когда он появился в Борисоглебском переулке. Говорил он по-русски с акцентом, курил сигары, был худощавым, элегантным и немногословным, с темными волосами и черными глазами. «На следующий день после этой встречи сестрам приносят от него две корзины цветов. Марине — изысканную корзину незабудок» [2, с. 165]. О Плущер-Сарна известно не слишком много, сохранилось три его письма, написанные Марине, в которых нет прямых любовных признаний, но все же они носят отчетливо любовный характер. Например, в письме от 27 января 1917 г. он пишет: «во мне только острое пронзительное чувство тоски по Вас, милая Маринушка» [цит. по: 2, с. 166]. Следует отметить, что Никодим Акимович был женат, и его жена Таня с восхищением относилась к Цветаевой. Эта ее привязанность останется надолго, превратившись позже в искреннюю поддержку и помощь во многих бытовых неурядицах. Развивающийся роман Цветаевой с Плущер-Сарна осложняется возвращением мужа Сергея Эфрона. Для всех действующих лиц семья остается незыблемой величиной в их судьбе. Поэтому возможно, что тревога, охватившая Цветаеву летом 1917 г., внезапный отъезд ее из Москвы без детей и мужа, можно отнести к способу самозащиты самое себя от нахлынувшего чувства, которое, конечно, было переплавлено в настоящее сокровище — в ее стихи, одними из которых и является цикл «Любови старинные туманы».

Такие сложные и противоречивые отношения, безусловно, предполагали надлежащую скрытность в выражении своих чувств, высказанных в стихах. Отсюда возникает необходимость в использовании мощных имплицитных полей недосказанности, то есть таких художественных приемов, когда знающий и понимающий читатель способен прочесть между строк и постичь всю глубину чувств автора. Очевидно, что слово в стихотворении «не равно самому себе», что его «поэтическая структура представляет собой гибкий и сложно устроенный художественный механизм. Разнообразные возможности хранения и передачи информации достигают в нем такой сложности и совершенства, что в этом отношении с ним не может сравниться ничто, созданное руками человека» [4, с. 131]. Каждое слово поэтического цикла Цветаевой выглядит своего рода пунктирным обозначением потока сознания, в котором многое на огромной глубине скрыто от читателя, а на поверхность выставлены будто бы незначительные вехи по пути следования сюжета. Таким образом, история этих отношений лишь угадывается, но вся она окутана густым туманом личной тайны, недоступной никому, кроме автора. Весь сюжет цикла держится на доминантных словообразах. В связи с этим уместно вспомнить мысль А. Блока о том, что «всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение» [1, т. 9, с. 72]. Поэтическая ткань этого цикла светится благодаря таким «словам-

звездам», между которыми находятся пустоты, заполненные имплицитными полями недосказанности.

Выделим доминирующие словообразы цикла и проанализируем их.

Океан. Основной и доминирующий образ цикла — это водная стихия, великая и мощная сила океана, которая может соединить любящие сердца, а может и стать непреодолимой преградой на их пути. Цикл начинается с того, что на берегу огромного океана, на черном мысу, стоят двое. В этом первом стихотворении все огромно: «огромное дыханье ветра», «огромный вздох» и незримо присутствующий огромный океан. Эта семантическая цепочка огромных величин вызывает понимание того, насколько велико чувство, владеющее этими двумя людьми. Женщина воспринимает своего мужчину как рыцаря, и упоминание о рыцарских доспехах здесь неслучайно. Цветаева могла полюбить только рыцаря, даже если бы ей для этого пришлось искусственно наделить мужчину рыцарскими качествами. Вспомним, например, строчку из стихотворения, адресованного ее мужу: «В его лице я рыцарству верна» [5, т.1, с.202]. Не рыцарь не мог пленить сердце Марины Цветаевой. Именно поэтому уже во второй строке цикла упоминается «рыцарский доспех» луны. Однако если мужчину беспокоит только одно обстоятельство, не станет ли она разбрасывать его письма, не раскроется ли тайны их свиданий, то героиня мыслит совершенно другими категориями, относящими читателя к высоким сферам истинного романтизма и полета духа.

Туман. Вторым доминирующим образом цикла становится туман: туман в глазах ее возлюбленного, туман над городом, старинный туман любви. Туман как поэтический символ подчеркивает тайных характер этой связи. Словообраз «туман» упоминается впервые во втором стихотворении цикла: «горячие туманы Сити в глазах твоих». Туман в глазах возлюбленного не оставляет для лирической героини никакой надежды на будущее, способной их соединить. В последний раз «туман» упоминается в двух последних строках заключительного катрена: «Над городом — туман, туман. Любви старинные туманы» [5, т. 1, с.365]. Поэтический вердикт этого цикла становится для Цветаевой неизбежной неотвратимостью, с которой можно только смириться, но сопротивляться бесполезно. Это вполне соответствует реальной фабуле событий, послуживших сюжетной основой для этого цикла. Эта любовная история иссякнет только к концу 1918 г. под давлением обстоятельств, доподлинная суть которых до сих пор полностью неизвестна. Поэтическая связь между ними длилась еще долгое время: Никодиму Плущер-Сарна посвящены такие стихи, как «Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес...», «Вот опять окно, где опять не спят...» и многие другие стихи этого периода. Последствия переживаний этой тяжелой любви Цветаева будет испытывать еще долго. Именно Никодима Акимовича она считает человеком, который посмел и сумел ее любить такой, какой она была на самом деле. Через много лет после выхода сборника «Версты», посвященного роману с Плущер-Сарна, Цветаева напишет: «Все стихи отсюда — до конца книги — и много дальше написаны Никодиму Плущер-Сарна, о котором —

жизнь спустя — могу сказать, что сумел меня любить, что сумел любить эту трудную вещь — меня» [цит. по: 2, с. 168]. Таким образом, тот туман, который стал точкой притяжения всех смысловых узлов романтических событий стихотворного цикла, определил будущую невозможность продолжения любовных отношений в реальности.

Соключевые лексемы. Понятие ключевых лексем, или доминантных слов, часто используется при художественном анализе литературных текстов. Взяв за основу парадигмы ключевых лексем два основных образа: «океан» и «туман», позволим себе добавить некоторые другие «слова-звезды», без которых глубокий смысловой контент сюжета не может быть полным. Такие слова с абсолютным правом могут называться соключевыми лексемами, выполняющими в определенном смысле вспомогательную роль при поэтической недосказанности, столь свойственной поэзии Цветаевой. Таких слов в цикле «Любви старинные туманы» наберется не так много. Эти слова способны создать поэтический рисунок, придающий сюжету дополнительную информацию, создать яркие имплицитные поля, придающие всему повествованию усиленный семантический объем. Даже очень небольшое по объему стихотворение или цикл способны в этом случае, не теряя весомости информационных полей, выглядеть чрезвычайно лаконично и миниатюрно. Подобный подход к восприятию лапидарных текстов позволяет особым образом анализировать художественное слово, проявляя в нем «сверхсловную духовность». В книге «Литература — реальность — литература» Д. С. Лихачев пишет: «В поэзии за словом (формой, материей) обнаруживается нечто такое, что не может быть определено словом, выражено словом, что больше, чем слово, что стоит над ним и обнаруживается только в совокупности слов. Это содержание поэзии, которое создается сочетанием слов и особенно действует своею „бесплотностью“. Своей неуловимой для рационального объяснения силой, невозможностью переменить, переставить, заменить слова. Только так и никак иначе готова в слове проявиться его сверхсловесная духовность» [3, с. 155]. Рассмотрим основные соключевые лексемы цветаевского цикла.

Черный мыс. Образ черного мыса появляется в первой строке первого стихотворения. Черный мыс в поэтической транскрипции Цветаевой определяет настроение всего цикла, задавая тон и атмосферу поэтического ряда. Невольно возникает сравнение с поэмой А. Блока «Двенадцать»: «Черный вечер, белый снег». У Цветаевой подобная антитеза решена созданием образов черного мыса и светлой луны. Для автора характерно деление всего сущего на черное и белое. Разграничительная линия во всех своих возможных проявлениях является не только основной особенностью ее поэтики, но и мировоззрения. Начало этому лежит еще в детстве. В книге «Мой Пушкин» Цветаева писала: «Памятник Пушкина был и моей первой встречей с черным и белым: такой черный! такая белая! — и так как черный был явлен гигантом, а белый — комической фигуркой, и так как непременно нужно выбрать, я тогда же и навсегда выбрала черного, а не белого, черное, а не белое: черную думу, черную долю, черную

жизнь» [5, т. 5, с. 60]. Первые слова цикла, таким образом, не могут быть случайными. Черная тема несостоявшейся любви заявлена изначально, и она становится камертоном для восприятия остальных сюжетных линий.

Синий путь. Магическая синева океана рождает мысли о высокой мечте, ведущей в звездные дали романтических измерений. Для творчества романтиков и неоромантиков синий цвет имеет особое значение, связанное с космическими пространствами, где возможно осуществление самого заветного и недостижимого, чему нет места в земной реальности. Появление «синего пути» в начале второго стихотворения закономерно, поскольку здесь еще идет речь о тайном душевном желании достичь заветной цели, соединив свою жизнь с любимым человеком. Но в этом же стихотворении впервые появляется образ тумана, застилающего все желания и устремления лирической героини. Синий путь теряется, а потом и вовсе исчезает в туманных далях, судьба выносит очень определенный вердикт. Несмотря на лаконичность диалога, соключевая лексема позволяет восполнить картину последнего свидания героев до необходимой величины смыслового значения.

Любовь. Слово «любовь» появляется единственный раз в третьем стихотворении. Оно звучит очень определенно, и с ним соседствует слово «слезы». Парная система этих двух лексем становится мостом между третьим и четвертым стихотворением. Поскольку линейное движение сюжета получило вполне определенный импульс своего развития. Цветаева остается очень краткой в выражении своих чувств и мыслей. На фоне продолжающегося диалога усиливается тема безысходности, определенная уже в ключевых лексемах.

Ветер. Ветер и «звериная печаль» завершают сюжет встречи и прощания двух возлюбленных. Пронзенная стрелой любви, героиня будто бы пускается в неистовую пляску, ощущая в себе «бешеную Кармен». Сюжет завершен. Завершен еще и потому, что ветер не способен разогнать тот густой туман, который закрывает героев друг от друга.

Искусство недосказанности, присущее Цветаевой на всем ее творческом пути, в рассмотренном цикле воплощено в полной мере. Слова, как воины, занимают свое единственно точное место, выражая мысль автора напрямую и раскрывая тайную сторону смысла. Недаром, по мысли С. Кольриджа, проза — это слова в наилучшем порядке, а поэзия — наилучшие слова в наилучшем порядке [6, р. 616]. Искусством такого управления словом в совершенстве владела Марина Цветаева. Цикл «Любви старинные тумана» создан на основе тех поэтических симпатий, которые сопровождали автора всю жизнь. Имплицитные поля этого текста вносят необходимое дополнение в сюжет, который раскрывается благодаря этому до размеров развивающейся поэтической структуры.

Список литературы

1. *Блок А. А.* Собрание сочинений в 8 т. + т. 9, доп. М.: ГИХЛ, 1960. Т. 9. 686 с.
2. *Кудрова И. В.* Марина Цветаева: беззаконная комета. М.: АСТ, 2016. 864 с.
3. *Лихачев Д. С.* Литература — реальность — литература. М.: АСТ, 2017. 320 с.
4. *Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии: анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления / [вступ. ст. М. Л. Гаспарова]. СПб.: Искусство-СПБ, 1996. 846 с.
5. *Цветаева М. И.* Собрание сочинений в 7 т. М.: Эллис Лак, 1995. Т. 1. 645 с.; Т. 5. 725 с.; Т. 6. 805 с.; Т. 7. 847 с.
6. Coleridge on the Seventeenth Century. London: Duke University Press, 1955. 704 p.

Об авторе

ЩЕДРИНОВА Оксана Николаевна, филолог, независимый исследователь, Санкт-Петербург;
e-mail: pronttto@yandex.ru