

ПОЭТ И КОНСТРУКЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ (ВЗРЫВ ГЕНИЯ: М.Ю. ЛЕРМОНТОВ – М.И. ЦВЕТАЕВА).

Романтизм как поэтическая система строится на оппозициях¹. «Добро и зло, зло, небо и земля, поэт и толпа, позже – герой печоринского типа и «простой человек», Запад и Восток и многие другие основополагающие пары понятий строились М.Ю. Лермонтовым как непримиримые, полярные. Устойчивой константой лермонтовского мира была абсолютная полярность всех основных элементов, составляющих его сущность. Можно сказать, что любая идея получала в сознании М.Ю. Лермонтова значение только в том случае, если на другом полюсе лермонтовской картины мира ей соответствовала противоположная, несовместимая и непримиримая с ней структурная экстрема»². В качестве иллюстрации можно привести стихотворение Лермонтова «Нет, я не Байрон...» (1832), где собраны почти все основные оппозиции романтической поэтики.

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.
Я раньше начал, кончу ране,
Мой ум немного совершит;
В душе моей, как в океане,
Надежд разбитых груз лежит.
Кто может, океан угрюмый,
Твои изведать тайны? Кто
Толпе мои расскажет думы?
Я – или бог – или никто! (1, 130)³

¹ См. об этом: Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988; Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. М., 1995; Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. М., 1989.

² Лотман Ю.М. Фаталист и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова // В школе поэтического слова. М., 1989. С. 231.

³ Здесь и далее с указанием тома и страницы цитаты даны по изданию: Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 2 тт. М., 1988.

Ум, рассудок, отношение к которому достаточно скептически противопоставлен *душе*, сравнимой с океаном. Упоминание *толпы*, как и мотив «гонимый миром», очевидно, указывает на оппозицию *поэт – толпа*, достаточно стабильную в романтической лирике. Противопоставление *я – Бог* представляет собой частный случай более общей оппозиции *человек – Бог*, развертываемой в противопоставление земного и небесного или этого бренного мира и мира высшего, божественного. Жизнь человека превращается в *путь* («странник») от одного мира к другому, наиболее завершено выраженный в стихотворении В.А. Жуковского «Путешественник» с выделенным противопоставлением последней строки: «Там не будет вечно *здесь*». Путь поэта в таком случае определяется его избранничеством («избранник»), дарованным Богом. Наконец, в начале стихотворения разворачивается противопоставление *я – Байрон*, сводимое к более общему – *Россия – Запад*.

Любопытно то, что в этом стихотворении фактически нет ни одного собственно лермонтовского слова. Не случайно сам он не включил этот текст в собрание своих стихотворений. Своеобразие его как большого поэта проявилось позже, тогда, когда в его творчестве четкие романтические оппозиции начинают разрушаться¹. В данном тексте юный поэт перебрал уже многократно использованные, стирающиеся штампы романтической поэтики, которая фактически исчерпала себя как набор устойчивых художественных приемов², центральным из которых является постулирование поэтического двоимирия.

Еще одним ярким примером конструирования подобного двоимирия может служить отрывок из поэмы «Демон»:

Клянусь я первым днем творенья,
Клянусь его последним днем,
Клянусь позором преступленья
И вечной правды торжеством.
Клянусь паденья горькой мукой,
Победы краткою мечтой;

¹ См. об этом: Лотман Ю.М. Фаталист и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова // В школе поэтического слова. М., 1989.

² Об устаревании (стирании) и эволюции художественных приемов см.: Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Клянусь свиданием с тобой
И вновь грозящею разлукой.
Клянуся сонмищем духов,
Судьбою братий мне подвласных,
Моих недремлющих врагов;
Клянуся небом я и адом,
Земной святыней и тобой,
Клянусь твоим последним взглядом,
Твоею первою слезой,
Незлобных уст твоих дыханьем,
Волною шелковых кудрей,
Клянусь блаженством и страданьем,
Клянусь любовью моей... (1, 576)

Здесь, в отличие от проанализированного стихотворения, все становится значительно сложнее, хотя сам принцип поэтических оппозиций сохраняется. Противопоставление *первый – последний* усложняется тем, что они являются эпитетами ко *дню творенья*, следовательно, возникает антитеза *начало жизни – конец жизни*, что связано с более общей антитезой *жизнь – смерть*. То же самое относится и к антитезе *первая слеза – последний взгляд*, которая определяет границы *жизни* и *смерти* отдельного человека. Контраст *позора* и *торжества* подчеркивается и усиливается противопоставлением *преступленья* и *правды*, поскольку в русской культуре и литературе «слово *правда* этимологически связано с корнем **prav-*; соответственно, *правда* может выступать в таких значениях, как «обет», «обещание», «присяга», «заповедь», «правило», «договор», «закон» – в основе семантики этого слова лежит представление о божественном миропорядке (ср. синонимичные выражения *преступити правду* и *преступити закон*, а также название «Русской правды» как свода законов). Отсюда *правда* может пониматься как договор между человеком и Богом»¹, т.е. возникают еще противопоставления *правды – истины* и *божественного – человеческого*, не случайно у Лермонтова *правда* названа *вечной*. Антитезы *паденье – победа*, *страданье – блаженство* и *разлука – свидание* также не являются столь прямыми и простыми, как можно предполо-

¹ Успенский Б.А. Семантика «правды» и «истины» в связи с распределением функций церковнославянского языка // Краткий очерк истории русского литературного языка (XI – XIX вв.). М., 1994. С.191.

жить. Метафорическое уподобление победы краткой мечте связано со сложными раздумьями Лермонтова о времени и вечности, о мгновении счастья и годах скуки – не случайно ниже возникает строка: «И вечность дам тебе за миг...» (1, 576). Они отразились и в романе «Княгиня Лиговская» (1836), в котором Печорин произносит следующий монолог:

«Боже мой! Что на свете не забывается?.. и если считать ни во что минутный успех, то где же счастье?.. Добиваешься прочной любви, прочной славы, прочного богатства... глядишь... смерть, болезнь, пожар, потоп, война, мир, соперник, перемена общего мнения – и все труды пропали!.. а забвеньё? Забвеньё равно неумолимо к минутам и столетиям. Если б меня спросили, чего я хочу: минуту полного блаженства или годы двусмысленного счастья... я бы скорей решился сосредоточить все свои чувства и страсти на одно божественное мгновенье и потом страдать сколько угодно, чем мало-помалу растягивать их и размещать по нумерам в промежутках скуки и печали» (2, 434-435).

Об этом говорит Мцыри в одноименной поэме (1839):

В душе я клятву произнес:
Хотя на миг когда-нибудь
Мою пылающую грудь
Прижать с тоской к груди другой,
Хоть незнакомой, но родной... (1, 597)

<...>

Увы! – за несколько минут
Между крутых и темных скал,
Где я в ребячестве играл,
Я б рай и вечность променял. (1, 612)

Трагический разрыв между мгновеньем счастья и веками страданья будет снят в творчестве Лермонтова только в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» (1841), в котором вечный сон лирического героя («Я б желал навеки так заснуть...») становится, наконец, счастливым.

Антитезы *ангелы – демоны* («братий, мне подвласных»), *небо (рай) – земля (ад)* отражают бинарность русской средневековой культуры в противопоставлении тернарной культуры западного средневековья, что автоматически свидетельствует о противопоставлении *России* и *Запада*. «Некоторые существенные разли-

чия в историческом облике западной и русской культур, видимо, сложились в эпоху раннего средневековья. Так, например, антитеза троичного членения («ад» – «чистилище» – «рай») и двоичного («ад» – «рай») отражала глубинные различия. При троичном делении между сферами греха и святости образовывалась (в пределах земной жизни) допустимая область среднего поведения. В нее вмещались государственная жизнь и обычное практическое мирское поведение людей. Правильное, в пределах своей мирской нормы, поведение обычного человека не закрывало перед ним дверей спасения. Двучленное деление объявляло *все* за пределами святости – грехом <...> Принципиальное отрицание возможности нейтрального поведения, приравнивание среднего к отрицательному станет характерным для ряда последующих культурных моделей, сыгравших активную роль в истории России»¹.

Проанализированный отрывок, появившийся только в последнем варианте «Демона» 1839 года, показывает, что поэтика Лермонтова, сохраняя свой основной принцип (полярность), тем не менее эволюционирует в сторону большей смысловой усложненности, позволяющей охватить все стороны бытия. Естественным продолжением этой тенденции станет стремление к отказу от жестких оппозиций, стремление к синтезу противоположностей, что блистательно показано Ю.М. Лотманом в его анализе стихотворения «Выхожу один я на дорогу...»².

Двоемирие также является отличительной чертой поэтики символизма. В этой системе знаки (символы) непосредственно связаны не с референтом, как обычные языковые знаки в «семантическом треугольнике»³, а с понятиями, набор которых и составляет художественный мир символизма⁴. При такой организации естественно возникновение разнообразных бинарных оппозиций, главная из которых (*этот мир - мнимых истин // тот мир - истин абсолютных*) заложена в цен-

¹ Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб, 2002. С. 452.

² Лотман Ю.М. Фаталист и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова // В школе поэтического слова. М., 1989. С. 232-234.

³ См. об этом: Уфимцева А.А. Лексическое значение. (Принцип семиологического описания лексики). М., 1986.

⁴ См.: Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.

тральном принципе всей поэтической системы. Кроме того, для символизма характерна всепронизывающая мифологизация, когда «то или иное явление, событие, лицо или даже вещь сознательно или бессознательно возводятся на уровень мифа, оформляются в миф»¹. Это также способствует появлению противопоставлений, поскольку миф изначально связан с универсальными оппозициями, как-то: жизнь – смерть, добро – зло, небо – земля и др.

При типологическом сходстве художественного мира М. Цветаевой с поэтическими системами романтизма и символизма ее антиномичность создается с помощью других художественных приемов. Можно предположить, что двоимирие, которое рождает разнообразные оппозиции, – категория универсальная, характеризующая как литературные направления в целом, так и творчество отдельных авторов. Все дело в конкретной реализации этих противопоставлений на языковом и образном уровнях.

В современной лингвистике существует достаточно устоявшийся корпус конструктивных особенностей художественного мира М. Цветаевой. Обобщая предшествующие исследования, можно выделить две основные характеристики ее поэтики – параллелизм (повтор) и контраст. Повтор характеризует все уровни организации художественных текстов поэта: от фонетического до образного. Проза М. Цветаевой так же, как и ее поэзия, продолжает и развивает центральный прием поэзии вообще, от древнейших текстов до современных, о котором Д. Хопкинс писал еще в 19 веке: «Техническая сторона поэзии – вероятно, мы вправе сказать, вся ее техника – сводится к принципу параллелизма. Структура поэзии – это постоянный параллелизм, начиная с формальных так называемых параллелизмов в древнееврейской поэзии и антифонов церковной музыки и кончая изощренностью древнегреческого, итальянского и английского стиха»².

Развивая эту идею на примерах русского фольклорного стиха, Р.О. Якобсон замечает: «Последовательный параллелизм неизбежно активизирует все уровни языка – различительные признаки, фонемные, просодические, морфологические и

¹ Приходько И.С. Мифопоэтика А. Блока. Владимир, 1994. С. 7.

² Цит. по: Якобсон Р.О. Грамматический параллелизм и его русские аспекты // Работы по поэтике. М., 1987. С. 99.

синтаксические категории и формы, лексические единицы и их семантические классы в их схождениях и расхождениях приобретают самостоятельную поэтическую ценность»¹. Все сказанное непосредственно касается и поэтики прозаического текста М. Цветаевой. Практически все художественные приемы в творчестве поэта, отмеченные современными исследователями Л.В. Зубовой и М.Л. Гаспаровым², так или иначе связаны с повтором, параллелизмом на разных уровнях текста.

Так, в цикле «Поэты», написанном в апреле 1923 года, в первом стихотворении М. Цветаева использует фонетическое подобие разных лексем:

Поэтов путь: жжя, а не согревая.
Рвя, а не *взрачивая* – *взрыв* и *взлом* –
Твоя стезя, гривастая кривая,
Не предугадана календарем! (309)³

Этот прием приводит к их вторичной текстуальной синонимизации: *рвя* – *взрыв* – *взлом*. Этот *взрыв* отзовется у Б. Пастернака в стихотворении 1929 года «Марине Цветаевой», написанном тем же четырехстопным ямбом:

Он *вырвется*, курясь, из *прорв*
Судеб, *расплющенных* в лепеху... (165)⁴

Он – это поэт, вырывающийся с дымом «из дыр эпохи роковой» как цветаяевская комета. Кроме того, через рефрен всего стихотворения Пастернака «Мне все равно...» разрыв и взрыв дойдет у М. Цветаевой до «Тоски по родине...» (1934), где поэт оказывается вырванным из любой среды:

Мне все равно, каких среди
Лиц ошестиниваться пленным
Львом, из какой людской среды
Быть вытесненной – непременно... (602)

¹ Там же. С. 122.

² Зубова Л.В. Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект. Л., 1989; Гаспаров М.Л. Марина Цветаева: От поэтики быта к поэтике слова // Русская словесность. М., 1997.

³ Поэтические тексты М. Цветаевой с указанием страниц цитируются по: Марина Цветаева. Стихотворения, поэмы. Екатеринбург, 2003.

⁴ Пастернак Б. Марине Цветаевой // Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. Москва, 1988. С. 165.

Между тем эта техника (повтор) органично порождает свою противоположность – контраст.

Центральная оппозиция на тематическом уровне в творчестве М. Цветаевой – это оппозиция *Быт // Бытие*. Вся ее жизнь укладывается в это противопоставление, что убедительно показывает книга В. Швейцер¹. Однако еще более явно эта оппозиция реализуется в ее творчестве. Уже «Ее ранние стихи отличала абсолютно необычная для поэзии десятых годов двадцатого века поэтизация быта. «Цветаева понесла в поэзию самый быт: детская, уроки, мещанский уют, чтение таких авторов, как Гауф или малоуважаемый Ростан, – все это по критериям 1910 г. было не предметом для поэзии, и говорить об этом стихами было вызовом... Чтобы слить такие два источника, объявить детскую комнату поэтической ценностью, для этого и нужен был самоутверждающий пафос цветаевской личности: «если я есмь я, то все, связанное со мной, значимо и важно»².

Рассуждение М.Л. Гаспарова интересно тем, что в нем подчеркнуты важнейшие принципы цветаевского творчества вообще. Она смело использует в своей поэзии любые темы и любые факты. Они в ее творчестве преобразуются в иную реальность, поскольку включаются в область поэзии, перестают быть *бытом* и становятся *бытием*. И эта область объединяется и поддерживается лирическим «я» поэта Цветаевой.

Так в творчестве М. Цветаевой общая оппозиция *Быт // Бытие* с самых ранних произведений детализируется в более частное противопоставление «*поэт – непоэт*». Оно, в свою очередь, рождает еще более частные оппозиции: динамика – статичность, безмерность – мера, бездомность – дом и др.³.

Наличие подобных оппозиций на протяжении всего творчества писательницы свидетельствует об их особой роли в ее художественном мире. Он подчеркнут и стабильно антиномичен. Типологически это близко поэтике романтизма и символизма. Однако поэтическая техника Цветаевой очевидно богаче, чем роман-

¹ Швейцер В. Быт и Бытие Марины Цветаевой. М., 1992.

² Гаспаров М.Л. Указ. соч. С. 256.

³ См.: Зубова Л.В. Указ. соч.; Ревзина О.Г. Горизонты Марины Цветаевой //Здесь и теперь. 1992. № 2.

тическая или символическая. Цветаева вошла в поэзию позже символизма. «К 1910 году завершил свой цикл развития символизм, вожди его перестали быть группой и пошли каждый своим путем; выработанная ими поэтика – очень богатый и пестрый набор образов, эмоций, стиля, стиха – осталась достоянием учеников. Именно «набор», а не «система»: системой поэтика символизма была только в творчестве каждого отдельного из ведущих поэтов, а для наследников она распалась на кучу приемов, некое стилистическое эсперанто, преимущественно из брюсовских элементов, в котором каждый должен был разбираться по-своему. Это – то, о чем Пастернак, сам принадлежавший к этому поколению и к этой среде, писал потом в юбилейной инвективе Брюсову: «И мы на перья разодрали крылья»¹. М. Цветаева даже в самых ранних стихах демонстрирует безукоризненное владение этим «набором», не говоря уже о «наборе» романтическом, который гораздо беднее.

В зрелом творчестве техника М. Цветаевой становится еще изощреннее. В целом поэтику поздней Цветаевой М.Л. Гаспаров характеризует следующим образом: «сближение слов по звуку и вслушивание в получившийся новый смысл; выдвигание слова как образа и нанизывание ассоциаций, уточняющих и обогащающих его старый смысл; рефренное словосочетание как композиционная опора, к которой сходятся все темы всех частей стихотворения. Словом поверяется тема: созвучность слов становится речательством истинного соотношения вещей и понятий в мире, как он был задуман богом и искажен человеком»².

Так два поэта (Лермонтов и Цветаева) взрывали константность дуального художественного мира своего времени;

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
И все – равно, и все – едино... (603)

¹ Гаспаров М.Л. Указ. соч. С. 258.

² Там же. С. 266.