
Теория: Проблемы и размышления

С р а в н и т е л ь н а я п о э т и к а

МАРИНА ЦВЕТАЕВА

Морис БОНФЕЛЬД

МОЩЬ И НЕВЕСОМОСТЬ

К созданию настоящего текста меня побудило высказывание Вяч. Вс. Иванова, брошенное им как бы вскользь, мимоходом: «...Ритм Цветаевой можно описать, как точное подобие акцентов на слабых долях у Шёнберга и других атоналистов (поскольку еще раньше эти ритмические нововведения есть у Пастернака, не исключено прямое, хотя скорее всего и бессознательное, влияние на поэзию последнего музыки позднего Скрябина)»¹.

С точки зрения профессионального музыканта, в наблюдении уважаемого академика есть некоторая путаница. Шёнберг действительно писал атональную музыку, у Скрябина она занимает значительно меньшее место. Что касается акцентов на слабых долях, то ни для Шёнберга, ни для Скрябина это качество не является стилеобразующим: ритмическое начало играет в их музыке все же подчиненную роль. Характерной приметой стиля акценты на слабых долях являются в творче-

¹ *Иванов Вяч. Вс.* Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М.: Наука, 1988. С. 127.

стве И. Стравинского, который, однако, при жизни Цветаевой атональную музыку не писал.

Однако в этом, пусть и не вполне четко сфокусированном высказывании привлекает сам факт объединения в одном предложении поэзии Цветаевой и того явления в музыке, которое получило название *атональность*. Конечно, здесь речь не может идти о свойствах ритма, ибо ритм — это фактор, связанный с временными отношениями, в то время как атональность характеризует отношения высотные. Но, как мне кажется, именно в этой, казалось бы, далекой от словесного искусства плоскости возможен поиск общих свойств между музыкой и поэзией Цветаевой.

I

Понятия *тональность* и противоположное ему — *атональность* тесным образом связаны с другими, неотъемлемыми от музыкального искусства на протяжении многих веков понятиями *устойчивости* и *неустойчивости*.

Тональной является такая музыка, в которой слух четко отделяет устойчивые звуки и их сочетания от звуков и сочетаний неустойчивых. К числу первых относятся такие, которые по слуховому ощущению не требуют дальнейшего движения, создают эффект покоя, остановки. Они образуют так называемую *тонику*, то есть наиболее устойчивый фактор музыкальной ткани. Обычно именно такими звуками и звукосочетаниями произведение завершается, часто они звучат в конце неоднократно. Встречаются они и в середине и в таком случае часто выполняют роль завершительных знаков препинания, аналогичных точке в конце предложения. От них резко отличаются звуки и звукосочетания неустойчивые, которые требуют дальнейшего движения, которые *тяготуют* в устойчивые звуки и звукосочетания, и это тяготение ощущается как *ожидание устоя*, более или менее активное и напряженное. Неустойчивые звуки и созвучия тоже могут выполнять роль своеобразных знаков препинания — запятых, точек с запятой, двоеточия... Однако чем дольше длится ожидание устоя, тем более сгущенной становится атмосфера неустойчивости, неуравновешенности, неуверенности. И тем с большим удовлетворением воспринимается появление устойчивых звуков и созвучий — как разрешение бремени ожидания, как возвращение на землю (или в спасительную гавань).

На протяжении XVII—XIX веков решительно преобладает тональная музыка, хотя отношения между устоями и неустоями, равно как и их характер, не остаются неизменными в

течение всего этого периода. Уже в некоторых сочинениях Рихарда Вагнера заметно стремление к более редкому использованию тоники: композитор на протяжении нескольких страниц партитуры как бы избегает устоев, всякий раз подменяя их новыми неустоями, что придает, скажем, музыке его оперы «Тристан и Изольда» колоссальную энергетiku, необычайную интенсивность эмоционального напряжения.

В музыке атональной — ее распространение характерно именно для XX века — *принципиально* отсутствует дифференциация звуков и звукосочетаний на устойчивые и неустойчивые; более того — звукосочетания, которые в силу традиции сами по себе воспринимаются в качестве устойчивых (например, мажорное и минорное трезвучия), старательно избегаются; ощущение постоянной неустойчивости усугубляется также широким использованием диссонансов, которые — по природе акустически — требуют разрешения в консонансы и потому не могут создать эффект устойчивости и покоя. Отсюда — общим ощущением от атональной музыки становится неуспокоенность, эмоциональная напряженность, неудовлетворенное стремление обрести «почву под ногами».

II

Когда речь идет о стихах как об одной из разновидностей словесного искусства, казалось бы, все перечисленные выше свойства не могут играть сколько-нибудь заметную роль². В самом деле, в интонационном строе поэзии факторы устойчивости или неустойчивости отнюдь не так четко маркированы, как это происходит в сфере музыкального искусства. Знаки препинания, которыми регулируется поэтическая речь, могут, конечно, продлевать момент ожидания завершения, но вряд ли они сами по себе способны создать нечто подобное эффекту напряженной неустойчивости, присущей атональной музыке или близкой к ней. И все же некоторые сочинения Цветаевой, как кажется, достигают именно такого эффекта, что и дает

² Кстати, русские поэты — от Цветаевой до Бродского, — как правило, очень хорошо относились к современной тональной музыке (например, к творчеству Стравинского или Шостаковича). И гораздо хуже — к музыке атональной (у Цветаевой, насколько мне известно, нет упоминаний о Шёнберге; а Бродский — в косвенной форме — весьма негативно отзывался о его — Шёнберга — двенадцатитоновой системе: «...русская кухня — это традиционная гармония, а китайская — это двенадцатитоновая система. Только вкусная, потому что настоящей двенадцатитоновой системы мне на обед лучше не надо», — Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Изд. Независимая Газета, 1998. С. 176—177).

основания для сравнения их если не с музыкой композиторов XX века, вовсе отказавшихся от использования тонального фактора, то по крайней мере с музыкой, подобной вагнеровской, то есть достигающей максимального напряжения в силу отсутствия тоники или редчайшего ее появления; такой музыки в конце XIX и в XX веке тоже написано довольно много.

Основания для сопоставления дают некоторые особенности поэтического *синтаксиса*, то есть фактор как будто формальный, но для самой Цветаевой неотделимый от *сути* ее поэзии. Я приведу несколько высказываний поэта, чтобы снять малейшие неясности на этот счет.

«Перекладывать мысли в слово, — это уже хромые мысли: мысль и слово, в счастливые творческие часы, рождаются одновременно. Мучительное: “как бы это сказать?” — только неосознанное: “как бы это додумать?”³, — утверждает Цветаева. Разделяя *приказующее*, которому она подчиняется безоговорочно, и *указующее*, которое требует напряженной работы, она пишет: «Приказующее есть первичный, неизменяемый и не заменимый стих, *суть предстающая стихом* <...> Указующее — слуховая дорога к стиху: слышу напев, слов не слышу. Слов ищу <...> Все мое писанье — вслушивание <...> Верно услышать — вот моя забота. У меня нет другой» (5/1, 285).

Отрицая хоть какой-то зазор между сутью и формой, Цветаева настаивает: «Как я, поэт, т. е. человек сути вещей, могу обольститься формой? Обольщусь сутью, форма сама придет. И приходит <...> Форма, требуемая данной сутью, подслушиваемая мною слог за слогом. Отолью форму, потом заполню... Да это же не гипсовый слепок! Нет, *обольщусь сутью, потом воплощу*. Вот поэт» (5/1, 296; курсив мой. — М. Б.). И наконец те же требования к читателям, причем поэт специально выделяет в качестве важнейшего фактор синтаксиса: «А что есть чтение — как не разгадывание, толкование, извлечение тайного, оставшегося за строками, за пределом слов. (Не говоря уже о «трудностях» синтаксиса!) Чтение — прежде всего — сотворчество» (5/1, 292—293).

Цветаевский синтаксис называет в числе важнейших *содержательных* свойств ее поэзии и Иосиф Бродский, считавший Цветаеву крупнейшим поэтом XX века. Говоря об особенностях переводов русских поэтов этого столетия на англий-

³ Цветаева М. Собр. соч. в 7 тт. Т. 5. Кн. 1. М.: Терра, 1997. С. 267. В дальнейшем произведения Цветаевой цитируются по этому изданию. Ссылки на письма и критические статьи даются в тексте в скобках по принципу: том / книга, страница; неговоренный курсив принадлежит поэту.

ский язык и использовании при этом так называемого свободного стиха, Бродский отмечает, что его употребление, «конечно, позволяет получить более или менее полную информацию об оригинале — но только на уровне “содержания”, не выше <...> Потому что музыка оригинала улетучивается <...> Против чего я лично встаю на задние лапы». Рассказывая далее о том, как ему приходилось преподносить цветаевскую поэзию американским студентам, Бродский продолжает: «Когда я говорю с ними о Цветаевой, то упоминаю англичанина Джерарда Мэнли Хопкинса и американца Харта Крейна <...> ежели они дадут себе труд заглянуть в Хопкинса и Крейна, то, по крайней мере, увидят эту усложненную — “цветаевскую” — дикцию <...> непростой синтаксис, анжамбманы, прыжки через само собой разумеющееся»⁴.

Вот об этих «прыжках через само собой разумеющееся» и пойдет далее речь. Что именно чаще всего попадает в эту категорию? Очевидно, что не субъект речи — он всякий раз должен быть обозначен. Но тогда остается вторая часть высказывания — его предикат. И вот здесь в ряде сочинений можно отметить удивительно последовательное полное (или почти полное) исключение из поэтической речи глаголов. Характерно, что Цветаева — притом что она не калькулировала рационально словесное наполнение своих стихов (приведенные выше высказывания не оставляют сомнений на этот счет) — как профессионал не могла — пусть и потом, впоследствии — не заметить этой особенности поэтической речи. В заметке о творчестве погибшего поэта Н. П. Гронского, поэтически и человечески ей очень близкого, она отмечает, в частности, что в его поэме, «коротковатой, то есть требующей *распространения, роль которого на себя, в письменном слове, обычно берет глагол*, местами и нужными местами: везде, где не рассказ, а показ <...> отсутствующий» (5/2, 119; курсив мой. — М. Б.).

В стихах Цветаевой — все по-другому. Они действительны, они — *рассказ*, и потому отсутствие в них глагола воспринимается совершенно иначе.

Что происходит со словом, обозначающим некий объект? Вот, например, появилось слово «конференция». Оставленное одиноким, оно как бы повисает в пространстве, существует неприземленным, «незаземленным». Появившийся после этого слова глагол «состоялась» создает точку опоры, придает высказыванию завершенность, законченность. В качестве предиката, конечно, может быть другое существительное, например:

⁴ Волков С. Указ. соч. С. 57.

«конференция — шум, конференция — хлам» и т. п., но тогда-то и создается особое напряжение — ожидание глагола.

III

Для анализа избраны несколько стихотворений, написанных в период с 1921 по 1923 год, то есть последние стихи до эмиграции и первые — в ее начале. Этот период рассматривается исследователями как «новый рубеж в цветаевской поэзии <...> Поэзия Цветаевой, — пишут они, — достигла своего истинного расцвета, своих вершин...»⁵.

В первом из этих стихотворений синтаксис однотипный во всех трех строфах (поэтому в качестве примера приводится только первая):

Все великолепье
Труб — лишь только лепет
Трав — перед Тобой.

Здесь отсутствует глагол «есть», его заменяет тире, которое, однако, усиливает и последнюю строку, создавая дистанцию между обыденным миром и «Тобой». Отсутствие глагола или — точнее — его незримое присутствие значительно усиливает внутреннюю динамику стихотворения, как бы концентрируя мощную действенность на малом пространстве.

В стихотворении, которое в цикле «Ученик» следует сразу же после приведенного, все значительно острее. Там нет даже незримого глагола, он только подразумевается после третьей строки, связанной с четвертой тире, зато остальные тире отделяют субъекты от их характеристик; всем этим создается значительная напряженность — несбывшееся ожидание тоники (здесь также синтаксис всех трех строф однотипен, приводится первая):

По холмам — круглым и смуглым,
Под лучом — сильным и пыльным,
Сапожком — робким и кротким —
За плащом — рдяным и рваным.

Близка к указанной ситуация в стихотворении «Возвращение вождя», синтаксис которого строится на противопоставлении субъекта и предиката, причем предикат — это и определение, и другое существительное, и обстоятельство. Поэтому стихотворение наполнено действием, но неназванным, необозначенным — энергия и масса в нем сочетаются с отсут-

⁵ Саакянц А., Мнухин Л. Поэт Марина Цветаева (1/2, 267—268).

ствием «почвы»: «Конь — хром, / Меч — ржав. / Кто — сей? /
Вождь толп. / Шаг — час, / Вдох — век, / Взор — вниз. /
Все — там».

Более разнообразен безглагольный синтаксис в первом стихотворении из цикла «Разлука», но это только усиливает состояние неустойчивости, тоску по «приземлению» (приводятся начало и конец стихотворения):

Башенный бой
Где-то в Кремле.
Где на земле,
Где —

Крепость моя,
Кротость моя,
Доблесть моя,
Святость моя.
<...>
Точно рукой
Сброшенный в ночь —
Бой.

— Брошенный мой!

Цветаева и в последующие годы продолжает использовать однотипный безглагольный синтаксис; например, в стихотворении «Опереньем зим...», где с помощью тире противопоставлены первые две строки двум последним в каждом четверостишии, а кроме того, последние две строки также разделены тире — незримым глаголом «есть»:

В шестикнижие крыл
Окунающий лик как в воду —
Гавриил —
Жених безбородый!

Но особой — не разрешенной в консонанс — энергии достигают стихи (первые из цикла «Облака»), в которых, наряду с отсутствием глаголов, широко привлечены деепричастия, создающие поистине мощный силовой поток, так и не соприкасающийся с центром тяготения (приводится полностью):

Перерытые — как битвой
Взрыхленные небеса.
Рытвинами — небеса.
Битвенные небеса.

Перелетами — как хлестом
Хлестанные табуны.
Взблестывающей Луны
Вдовствующей — табуны!

Для сравнения — показательное стихотворение, где есть один-единственный глагол, который выполняет именно эту функцию — точки опоры, каданса, замыкающего речь, придающего ей устойчивость и безапелляционность приговора. Глагол появляется в предпоследней строке последней, второй строфы, акцентируя настоящее время действия:

Ты, меня любивший фальшью
Истины --- и правдой лжи,
Ты, меня любивший — дальше
Некуда! — За рубежи!

Ты, меня любивший дольше
Времени. --- Десницы взмах!
Ты меня не *любишь* больше:
Истина в пяти словах.

(Курсив мой. — М. Б.)

Подводя итог этому краткому экскурсу в структуру цветаевской поэзии, я хотел бы еще раз отметить не формальный, а содержательный характер отмеченных деталей текста, в частности — особенностей синтаксиса. Для поэта не было мелочей в творчестве. В письме к тому же Гронскому, чьи стихи удостоились ее разбора, 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*)» (7/1, 205; курсив мой. — М. Б.). Высоко ценя мастерство, стремясь помочь выработать его молодому поэту (в этом смысле обращает на себя внимание слово «пока» — оно выражает надежду на возможность изменений к лучшему), Цветаева все же была убеждена: главное в поэзии — дар слышания, который дает сам поэтический материал, — только им может быть обусловлено, казалось бы, противоестественное сочетание *мощи и невесомости*. «Искусство — кухня. Только бы меньше! Но, для полной параллели, и там и здесь жестокий закон неравенства <...> как неимущий не может вбить в ведро сливок двенадцати дюжин желтков, залив все это четвертной ямайского рома, так и неимущий в поэзии не может выколдовать из себя неимеющегося у него матерьяла — дара. Остаются пустые жесты над пустыми кастрюлями.

Единственный справочник: собственный слух <...>

Единственный учитель: собственный труд.

И единственный судья: будущее» (5/1, 295).

Обезглаголивание, разумеется, не есть свойство только цветаевского синтаксиса. Это было видно уже из приведенной выше заметки о творчестве Н. П. Гронского. Однако, судя и по этой заметке, и по тем примерам и соображениям, которые приведены в работах Р. Якобсона (1921) и И. Шайтанова, роль этого эффекта совершенно иная, чем в стихах М. Цветаевой, ибо здесь имеет место именно *показ*, как это происходит и в хрестоматийных безглагольных стихах А. Фета: «Шепот, робкое дыханье, / Трели соловья, / Серебро и колыханье / Сонного ручья...»; или в его же: «Чудная картина, / Как ты мне родна: / Белая равнина, / Полная луна, / Свет небес высоких, / И блестящий снег, / И саней далеких / Одинокый бег». Здесь картина неподвижности — все ее детали рядоположены и друг с другом не взаимодействуют⁶. Таким стихам есть тоже аналог в *атональной* музыке, но совершенно иного толка — в музыке *импрессионистической*. В некоторых сочинениях Равеля и особенно Дебюсси тональные устои также обозначены весьма неотчетливо, и музыка там часто столь же невесома, но это — всякий раз показ, демонстрация впечатления, вглядывание, а не действие.

Безглагольность цветаевского синтаксиса сопряжена с *действием*, и потому *невесомость* здесь сочетается с внутренней силой, мощью, аналогом чему служит музыка *экспрессионистическая*; в XIX веке к этому течению приближается Вагнер, а в XX оно представлено, в частности, композиторами «нововенской школы», основателем и главой которой был Шёнберг. Таким образом, интуитивно услышанная Вяч. Ивановым параллель абсолютно оправданна, хотя и на совершенно иных основаниях.

2. Вологда

⁶ См.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия (1921) // Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы / Сост. М. Л. Гаспаров. М.: Прогресс, 1987. С. 292 («Таковы знаменитые безглагольные опыты Фета, вызвавшие близкое подражание Хлебникова...»); Шайтанов И. В содружестве светил. Поэзия Николая Асеева. М.: Сов. писатель, 1985. С. 151 («футуристическое “обезглаголивание”, так же как футуристическое желание сказаться самим звуком, приводит на память опыт Фета»).