

Сюжет и способы его раскрытия в стихотворном и прозаическом текстах. Анализ и интерпретация текста стихотворения О. Мандельштама «Домби и сын»¹

«Прозаик целым рядом черт, — разумеется, не рабски подмеченных, а художественно схваченных, — воспроизводит физиономию жизни; поэт одним образом, одним словом, иногда одним счастливым звуком достигает той же цели, как бы улавливает жизнь в самых ее внутренних движениях» (Н. Некрасов, цит. по: Эткинд, 1970: 194). На занятии со студентами-иностранцами у нас отсутствует возможность производить даже поверхностный анализ прозаического текста большего объема, чем эссе или рассказ; но при этом мы хотим, как правило, дать учащимся достаточно глубинное и обширное представление не только о языке, литературе и культуре России, но и о восприятии русскими авторами событий и явлений, происходивших за рубежом, и, прежде всего, — в стране, из которой прибыл учащийся. Причем, оптимальным с этой точки зрения нам кажется вариант, при котором в рамках небольшого (стихотворного) произведения переданы следующие «информативные» пласты: 1) сюжетный, уже изначально известный учащемуся из иных произведений искусства, из его знания о родной стране и ее культуре и т.д.; 2) явленное в самом поэтическом тексте представление и отношение к описываемым/разрабатываемым фактам и явлениям со стороны автора, принадлежащего к иной культуре (эпохе, социальной среде и т.д.); 3) и естественно, не в последнюю очередь — демонстрация языковых/речевых фактов на материале данного стихотворения. Благодаря этому студенты иностранцы: 1) изначально ориентируются в материале, предюженном к исследованию (в сюжете, нередко² — в конфликте, проблемах и т.д.), что позволяет избежать трудностей, связанных с необходимостью «пересказа» сюжета целой повести или романа, предварительного/предтекстового обширного комментирования; 2) они могут сопоставить ряд точек зрения на одно и то же явление,

событие (причем, эти точки зрения принадлежат носителям различного менталитета, представителям зачастую прямо противоположных культур), что дает им возможность «наглядно» проследить разницу между данными культурами в отношении к определенным явлениям действительности и отметить, как это различие отражается в фактах языка и речи; а также 3) отметить, какие моменты из истории их страны, в какой степени и по какой причине затронули сознание и чувства русских людей (мы придерживаемся в этой связи точки зрения на поэта как на «зеркало сознания» и «голос» если не народа в целом, то его интеллигенции); 4) и, наконец, они могут проследить на конкретном примере, в чем, собственно состоит основное отличие поэтического текста от прозы, что позволяет поэту в небольшом объеме стихотворного произведения передать сущность целого романа.

Для анализа и интерпретации в этой связи мы можем предложить (вслед за Е. Эткингом) текст стихотворения О.Э. Мандельштама «Домби и сын» (1913), «первоисточником» по отношению к которому выступает роман Диккенса «Домби и сын» (1848).

Домби и сын

Когда, пронзительнее свиста,
Я слышу английский язык —
Я вижу Оливера Твиста
Над кипами конторских книг.

У Чарльза Диккенса спросите,
Что было в Лондоне тогда:
Контора Домби в старом Сити
И Темзы желтая вода...

Дожди и слезы. Белокурый
И нежный мальчик — Домби-сын.

Веселых клэрков каламбуры
Не понимает он один.

В конторе сломанные стулья,
На шиллинги и пэнсы счет;
Как пчелы, вылетев из улья,
Роятся цифры круглый год.

А грязных адвокатов жало
Работает в табачной мгле —
И вот, как старая мочала,
Банкрот болтается в петле.

На стороне врагов законы:
Ему ничем нельзя помочь!
И клетчатые панталоны,
Рыдая, обнимает дочь...

(1914)

Словарь стихотворения: пронзительнее (свиста), Сити, белокурый, клэрков, конторских книг, контора, пенсы) счет, роятся (цифры), жало, мочала, банкрот, панталоны.

Культурологический комментарий: Оливер Твист, Домби, Чарльз Диккенс.

До начала работы с поэтическим произведением необходимо выяснить у учащихся, насколько они знакомы с романами Ч. Диккенса; воспроизвести сюжет романа «Домби и сын», определить его конфликт; расспросить студентов, как они представляют себе культурную, экономическую и социально-политическую ситуацию Англии XIX столетия.

Поэтический текст состоит из 6 строф (24 строк), в которых автор, тем не менее, сумел передать не только

сюжет, но и эмоциональное содержание от романа Ч. Диккенса «Домби и сын». Попробуем провести сопоставительный анализ и интерпретацию обоих текстов и найти ответ на вопрос о том, как удаётся О. Мандельштаму «втиснуть» в столь узкие «пространственные» рамки столь богатое информативно и эмоционально содержание.

С точки зрения поэтического текста (о закономерностях его строения см. работы Кулибиной Н.В., Вартаньянц А.Д. и Якубовской М.Д. и др.) наиболее значимым в данном контексте является то, что О. Мандельштам не просто даёт заглавие своему стихотворению (что, по мнению большинства исследователей его творчества уже редкость — лишь около 30% его текстов имеют собственные заглавия; в основном же они называются по первой строке, а имя присваивается циклу/сборнику/книге в целом — см. подробнее: Левин Ю.И. Лексико-семантический анализ одного стихотворения О. Мандельштама // Слово в русской советской поэзии / Под ред. В. П. Григорьева. — М.: Наука, 1975; Эткинд Е.Г. Там, внутри: О русской поэзии XX века. — СПб.: «Максима», 1995. — С. 197–242); но и помещает в него имя собственное «Домби» (сочетание «Домби и сын» также рассматривается нами как имя собственное — название некоего учреждения, частной фирмы, конторы; одного из множества семейных предприятий в Европе XIX столетия. Следовательно, — имя «Домби и сын», а затем и имя семейства Домби перестают быть просто именами собственными, данными конкретному одушевленному лицу, они «обезличиваются», «обесчеловечиваются», — мы не представляем себе мистера, миссис Домби, перед нами встают стены конторы с табличкой над входом — «Домби и сын», а сами носители имени превращаются в винтики огромной бездушной машины — капитала). Все это рождается в сознании культурологически подготовленного читателя, исходящего при прочтении стихотворения из своих экстралингвистических знаний по истории Англии XIX века (и Европы в целом). Но и это еще не все — О. Мандельштам

Уже в заглавии дает нам прямое указание на то, что за основу данного стихотворения (сюжетную, прежде всего) взят роман Ч. Диккенса с тем же названием, и читатель, следовательно, способен заранее, еще до прочтения поэтического произведения в целом, в своем сознании «пролистать» его, предположив, как оно будет развиваться и чем завершиться.³

Попробуем теперь обратиться непосредственно к анализу и интерпретации стихотворных строф. Первое, что обращает на себя наше пристальное внимание – обилие имен собственных. Каковы их функции в данном поэтическом тексте? Во-первых, мы должны отметить, что все имена являются собой «знаки ситуации», определяя место и время действия, конфликт и пути его разрешения или отсутствие таковых. Если имена «Домби и сын», данные в названии стихотворения, как мы уже определили выше, несут функцию определения сюжета и задания конфликтной ситуации – индивид и противостоящее ему общество, в которое он попадает в силу жизненных обстоятельств, то следующее по тексту имя – Оливера Твиста несет дополнительную смысловую нагрузку (для этого О. Мандельштам решает даже на, как мы увидим впоследствии, мнимое прерывание плавного потока повествования об истории семейства Домби и обращается к герою иного романа Ч. Диккенса – Оливеру Твисту) – определение конфликта «человек – общество» как всеобщего (для Англии XIX века как минимум, а на самом деле – для Европы и мира в целом), и – рамочное ограничение времени и места действия (Англия, XIX век⁴, Лондон). Эти наши предположения оправдываются при дальнейшем чтении стихотворения: во второй строфе упоминается имя Чарльза Диккенса, который предподносится лирическим Я как «историк», «человеко- и обществовед» (ср.: в первой строфе лирическое Я сообщает о своем отношении к английской речи «**пронзительнее свиста**» – тревожащей, неприятной, резкой, вызывающей душевную, почти физическую боль, – и определяет причину подобного состояния – видение Оливера

стихотворение, посвященное роману

Твиста «**над кипами конторских книг**»⁵, ребенка в недетской ситуации, бесчеловечной среде и бездуховном окружении – как мы знаем из соответствующего романа Ч. Диккенса; а во второй строфе он предлагает читателю обратиться к «очевидцу» и «бытописателю» эпохи, называя его уже непосредственно, прямо в тексте; подчеркивая его «компетентность» в представленных нашему вниманию вопросах). Кроме того, имя Ч. Диккенса сразу ставит точку в вопросе о временной отнесенности событий – Ч. Диккенс является для нас писателем XIX столетия. Во второй же строфе мы находим топонимические обозначения – Лондон, Темза, Сити, контора Домби. Пространство сужается до точки и эта точка – место действия романа Ч. Диккенса и стихотворения О. Мандельштама – коммерческий район Лондона XIX века.

Текст третьей строфы (**Белокурый/ И нежный мальчик Домби-сын**) заставляет нас еще раз обратиться к первой строфе и образу Оливера Твиста, представленному лирическим Я (**Я вижу Оливера Твиста/ Над кипами конторских книг**). Что это: два, полярно разведенных представителя одного поколения (Домби-сын, чуждый «конторским» делам отца, хотя и являющийся формальным совладельцем фирмы «Домби и сын», введенный в дело помимо своей воли, согласно законам времени; и Оливер Твист – «конторский мальчик», по-видимому неплохо разбирающийся в финансовых проблемах)? Из контекста стихотворения (ощущение дискомфорта, сопровождающее появление обоих мальчиков, их только внешней включенности в ситуацию, внутренне им глубоко чуждую) становится ясно, что вся разница между ними состоит лишь в том, что Оливер Твист сумел приспособиться к предложенным правилам игры, а «**белокурый/ И нежный мальчик Домби-сын**» до конца остается чужим в мире «**веселых клерков**» (ср.: имя собственное Оливер Твист рифмуется с «**пронзительным свистом**» английской речи, приспособлено к ней изначально – имя дается при рождении и человек соответствует, как правило, своему имени⁶; а

«Домби-сын» получает прямо противоположные характеристики: имя предполагает воспитание его как наследника дела отца, совладельца конторы, «акулы бизнеса», а описание его внешности и характера подчеркивает возможность подобного исхода – «**белокурый и нежный**», «**серьезный**» мальчик не может стать премирником отца – порождения делового и грязного Лондона). Итак перед нами здесь – образы диккенсовских мальчиков, погруженных в бесчеловечный мир конторских книг, цифр, бумаг, но в то же время сохранивших свою индивидуальность. Эта же проблема является «стержневой» в романах Ч. Дикенса – уничтожение всего человеческого, индивидуализирующего, превращение личности в механизм по добыванию капитала и единичные попытки сопротивления общему потоку, приводящие к прямому столкновению между «конторским» миром делового Лондона и живым, мыслящим и чувствующим существом, как правило – сопротивлению, изначально обреченному на провал.

Что еще, кроме обилия имен собственных обращает на себя наше внимание при прочтении данного текста? Несомненно – образы Англии (Лондона) XIX века, переданные отдельными, яркими, почти импрессионистическими штрихами⁷. «**Кипы конторских книг**», над которыми сидит (под которыми погребен, что точнее – «кипы книг» наваливаются сверху, давят) ребенок Оливер Твист; «**контора Домби в старом Сити**», где процветают старые и вечные законы капитала и бюрократии, сдабриваемые «**каламбурами**» веселых клерков; «**сломанные стулья**» опять же «**в конторе**» (курсив здесь и выше мой – Е.К.). Таким образом, в тексте на протяжении трех первых строф трижды повторяются лексемы с корневым морфом «контор-» (повтор слова в словоформах и словообразовательный повтор) и мир, представший перед нами оказывается ограничен стенами грязных, со сломанной мебелью комнат, в которых «кипит» единственной реальной и естественной для того времени жизнь, в которой

погрязнуть и в до
счет идет не на часы и дни, а «на шиллинги и пенсы», а «на шиллинги и пенсы», а «на шиллинги и пенсы» (количество денег определяет протяженность жизни).

Для того, чтобы место и время действия/пространственно-временной континуум стихотворения были явлены читателю не только в реалиях быта как таковых, но и в ощущениях, делается попытка передать эмоциональное состояние, возникающее у лирического Я, и заключенное им в звуковые и цветовые образы: язык «**пронзительнее свиста**», «**Темзы желтая вода**», «**Дожди и слезы**», «**в табачной мгле**». Мы получаем ощущение не просто дискомфорта, а – опасности, гнета, не проходящей беды. Почему вода у Темзы «**желтая**»: можно представить себе, исходя из контекста в целом, что этот цвет рождается в сознании лирического Я как следствие слияния в воде реки, текущей через деловые кварталы английской столицы, слез и дождей, просеивающихся сквозь «**табачную мглу**» контор, отмывающих и не могущих отмыть грязи с душ «**адвокатов**»; в то же время, если обратиться к поэтике О. Мандельштама в этот и предшествующий периоды, можно отметить, что цвет «**ржавчины**» (см. например, стихотворение «Раковина») – цвет неизбежной опасности⁸.

Разрушение мира, носящего традиционное для «делового мира» имя «Домби и сын» дается отдельными впечатляющими штрихами: сломанные стулья в конторе; счет на шиллинги и пенсы; как пчелы... роются цифры (почти бредовое видение) в табачной мгле. Среди этого гибнущего мира – каламбуры веселых клерков и смертоносная работа «**жала**» (одного на всех – как и закон этого перевернутого мира – один на всех) грязных адвокатов. Обращает на себя внимание и то, что О. Мандельштам для создания более точной и эмоциональной, образной картины делового лондонского мира использует сравнение «цифр» (денежных сумм, определяющих даты человеческой жизни и место индивида в толпе) с «**рояшниками**», «**вылетевшими из улья**» (то есть более не подвластными пасечнику-банкроту, не приносящему ему доход – «мед») пчелами (см. 4 строфу); а в

5 строфе он вводит уже метафору – «**грязных адвокатов жало**», – по ассоциации с пчелами связанное и явленное нам как повод (если не как причина) смерти Домби-отца. «**Жало**» – данное в форме единственного числа при множественном числе его носителей – «**адвокатов**» – может трактоваться как «свод законов»/ «закон», используемый «**грязными адвокатами**» несправедливо, ложно толкуемый ими.

Диссонансом ко всему описанному нами выше возникают образы «**белокурого и нежного**», чуждого «**веселым клеркам**» и «**грязным адвокатам**» мальчика – Домби-сына, и рыдающей дочери, потерявшей обанкротившегося отца. Они «выключаются» из мира дельцов и даже словно бы не относятся к собственному семейству, – ведь их отец появляется в стихотворении уже как покончивший с собой (точнее – уничтоженный окружающей реальностью, «**жалом**» – единоплавленнным, нацеленным на него и оттого исключаящим промашку – «**грязных адвокатов**») банкрот, отвратительный, чуть ли не комичный труп, напоминающий «**старую мочалу**» в «**клетчатых панталонах**». Но О. Мандельштам не случайно сводит воедино столь явные противоречия: комичное на первый взгляд – глубоко трагично – лишь после смерти «делец», не имевший прежде ни возраста, ни лица, в отличие от своих детей и в соответствии со своим окружением, этими критериями наделяется, как бы «очеловечивается», становясь в нашем видении старым, измученным, «выжатым» до последней капли, отцом и главой семейства⁹. Как это ни странно – «клетчатые панталоны» на умершем позволяют читателю разглядеть в нем обычного человека, обывателя, семьянина, а не только неудачливого дельца, плоть от плоти лондонского старого¹⁰ Сити. Мандельштаму удается соединить обе темы стихотворения: прозаическую тему мертвых вещей и цифр и поэтическую – человеческого страдания, естественного, непоказного и неприкрытого (О. Мандельштам не случайно избирает глагол «**рыдать**» из

иных глаголов соответствующего ЛПР – «плакать», «стенать» и т.д.).

В конце анализа и интерпретации данного поэтического текста мы считаем необходимым дать еще несколько сопоставлений стихотворения и романа Ч. Диккенса, указать несоответствия в их фактической и сюжетной структуре. Подчиняясь законам жанра, О. Мандельштам, свел воедино Оливера Твиста (Ч. Диккенс «Оливер Твист») и Домби (Ч. Диккенс «Домби и сын»). В романе «Домби и сын» есть «веселые клерки» – это, например, остряк из бухгалтерии, который, когда появился мистер Домби, «мгновенно становился таким же безгласным, как ряд кожаных пожарных ведер, висевших за его спиной» (ч. I, гл. XIII), или рассылный Перч. Однако маленький Поль Домби с ними не встречался и поэтому не мог понимать или не понимать их каламбуры. В романе Ч. Диккенса нет и адвокатов, «**жалю**» которых «**работает в табачной мгле**» – они остаются за кулисами изображения. Контора «Домби и сын» действительно обанкротилась, но старый Домби не кончает с собой – он лишь намерен это сделать, пряча за пазухой нож, который собирается вонзить себе в грудь, но дочь Флоренс останавливает его: «Внезапно он вскочил с искаженным лицом, и эта преступная рука сжала что-то, спрятанное за пазухой. Вдруг его остановил крик – безумный, пронзительный, громкий, страстный, восторженный крик, – и мистер Домби увидел только свое собственное отражение в зеркале, а у ног свою дочь» (ч. II, гл. XXIX). Может быть, самоубийство попало в стихотворение из другого романа Ч. Диккенса – «Николаас Никльби». Законы развития поэтического сюжета потребовали от Мандельштама иной развязки: в стихах диккенсовский идилический хеппи энд («счастливей конец») оказался совсем невозможным, и поэт повернул действие, завершив его трагически. Описание старого Лондона, его деловой части, занимающие в романе около 15 страниц, заключены в двуступище; характеристика Домби-сына, которой Ч. Диккенс посвятил почти треть главы,

уместилась в менее чем 4 строках. Таким образом, в стихах, в сжатом, предельно спрессованном поэтическом языке, достаточно одного намека, одного ярко-индивидуального слова, представляющего тот или иной речевой или литературный стиль, одного оборота—и характеристика готова.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ При проведении данного анализа мы опираемся на данные работы Е. Эткинда (Эткинд, 1970: 194–205).

² Мы употребляем именно такой оборот, поскольку, как мы увидим в дальнейшем, при сохранении сюжетной основы/канвы, в качестве основного конфликта может быть взято нечто иное, нежели в первоисточнике (например, проблема, казавшаяся автору данного первоисточника вторичной).

³ Сюжет романа в целом мы пересказывать не будем, предполагая, что он известен учащимся, но отдельные моменты, важные для понимания поэтического текста и проведения его анализа и интерпретации (с элементами сопоставления двух произведений) мы тем не менее воспроизведем.

⁴ Интересно в этой связи обратить внимание студентов на то, что О. Мандельштам использует в поэтическом тексте устаревшую акцентологическую форму «английский» язык, свойственную для обозначения английского языка в России середины XIX века (вариант – «аглицкий»). «Конторские книги», как явление само по себе, – также знак того времени.

⁵ Мы принимаем образ – О. Твист «над кипами конторских книг» как данность (О. Мандельштам представляет ее как существующую в романе Ч. Диккенса «Оливер Твист»), но в то же время, по внимательном прочтении романа в целом мы не находим в нем подобной сцены. Следовательно, О. Твист используется в этом случае как собирательный образ, его имя – знак ситуации в целом.

⁶ Можно говорить и о том, что Оливер Твист – сирота, воспитанный веком/обществом этого века и поэтому более приспособленный к жизни в нем, чем ограждавшийся от всех проблем и неурядиц младший Домби. Но более интересно то, почему же тогда Домби–сын не имеет собственного имени (Поль), а обозначается лишь как часть семьи, точнее – семейного дела, ему глубоко чуждого; как сын отца, характер которого противоположен его собственному (да и отец предстает в стихотворении лишь как обанкротившийся труп). Не достигает ли таким образом О. Мандельштам еще большего ощущения дисгармонии ситуаций, ее неестественности и бесчеловечности.

⁷ «Атмосфера диккенсовской Англии воссоздается не столько характером пластических образов, сколько стилистикой поэтического словаря. Уродливый мир конторы рисуется иностранными звучаниями: контора Домби, Сити, Темза, клерков каламбуры, шиллинги, пенсы, адвокаты, банкрот, панталоны. Да еще в строках то и дело возникает – «пронзительнее свиста» – английское звучание: у Чарльза Диккенса спросите... в старом Сити... сломанные стулья... Дело, однако, не столько в звуках, сколько в том, что читателю раскрывается смысловое, стилистическое, ассоциативное богатство слова. Таково сочетание «дожди и слезы», дающее и климатическую, и эмоциональную атмосферу как торгового Лондона, так и диккенсовского романа» (Эткинд, 1970: 205).

⁸ Здесь необходимо указать на то, что обанкротившийся (опасность реализована) Домби–отец «болтается в петле» «как старая мочала» – тематическое поле влаги, нечистой воды, отмывания ч.–л. сохраняется, и заставляет нас принять образ Темзы как образ мертвой реки/реки в царстве мертвых (Стикс, он же – Нил – желтый) и в то же время – своеобразной «душевой», «купальни» чрева города.

⁹ Интересно и то, как совершается переход от бездушного мира, погубившего Домби к человеческому, чувствующему и живому – его семьи: поэт сначала «констатирует» факт сопереживания (На стороне врагов законы;/ Ему ничем

нельзя помочь), а потом даст его столь ярко и зримо, что мы ощущаем как руки девушки цепляются за последнее, что осталось ей в мире – за панталоны умершего страшной смертью отца.

¹⁰ То, что эпитет «старый» в контексте стихотворения Лондона и к описанию покончившего с собой банкрота, обитателя этого мира, может быть интерпретировано как предсказание поэтом судьбы этого мира в целом – неизбежности его гибели; в этой связи интересно и то, что на смену Домби-отцу приходят Домби-сын, его сестра, Оливер Твист.

Образец семантического анализа стихотворения Марины Цветаевой «Никто ничего не отнял» на семинаре по поэтике русской литературы XX века

Вопрос о методах семантического анализа поэтического текста может являться предметом обсуждения большой монографии; поэтому мы опустим общетеоретические комментарии и ограничимся лишь демонстрацией некоторых аспектов подобного анализа на примере разбора стихотворения Марины Цветаевой «Никто ничего не отнял» (Версты 1: Собр. соч. в 7-ми т.т. – М.: Эллис Лак, 1994. Т. 1, стр. 252) В настоящем исследовании мы будем, по возможности, исходить из некоего цельного, непротиворечивого представления о форме в ее отношении к содержанию, вырабатывавшегося в разных направлениях и усилиями прежде всего отечественной филологии: литературоведения, языкознания, поэтики, эстетики и психологии творчества (Аверинцев С.С., Бахтин М.М., Веселовский А.Н., Виноградов В.В., Винокур Г.О., Лотман Ю.М., Потебня А.А., Тынянов Ю.Н. и др.) с привлечением идей, получивших в последние десятилетия развитие в европейском литературоведении и лингвистике (Вайман Р., Ельницкая С. и др.) Ориентируясь на анализ семантической

композиции стихотворения «Никто ничего не отнял», в своей работе мы прибегнем к медленному прочтению текста (как методу лингвопоэтического, семантического анализа) с привлечением элементов компонентного анализа. В качестве методической основы могут быть предложены работы Л.Ю. Максимова¹ и Л.А. Новикова (см. выше).

Основные постулаты настоящей работы: поэтическое выказывание рождается из синтеза семантического и композиционного начал; семантические поля в произведении художественной литературы не равны языковым (на словарные значения здесь накладываются коннотативные смыслы). Основной целью работы является обучение студентов медленному прочтению художественного текста, результатом которого должно стать обнаружение глубинного «подтекста» и раскрытие истинного смысла поэтического (или прозаического) произведения. В задачу работы входит демонстрация (преимущественно по лексическому параметру) семантической наполненности стихотворения «Никто ничего не отнял» на фоне цикла «Версты 1» и цветаевского творчества. В качестве дополнительного материала могут быть привлечены историко-культурный и биографический контексты, что, однако, не означает сведения поэтического содержания к биографии поэта. Кроме того, сквозь призму композиционно-семантического анализа данного стихотворения мы рассмотрим одну из основных проблем творчества Марины Цветаевой – конфликт лирического Я (поэта, мифотворца) и действительности.

Предтекстовые задания:

- Поиск и перевод/объяснение новых слов и выражений (в т.ч. социо-культурных компонентов): *сладостно, верст (верста – версты), дар, Державин*
- Работа с глагольными конструкциями: *отнять + В.п.; крестить на + В.п.; стереть + В.п.; целовать через + В.п.*

- Краткие и полные прилагательные и их роль в тексте: *(первые) тих, дар неравен*
- Причастия несовершенного вида настоящего времени и пространственно-временная отнесенность обозначаемых ими действий и состояний, н.п. *разъединяющих*
- Конструкции с отрицаниями и их грамматические и стилистические особенности
- Определенно-личные, неопределенно-личные и безличные предложения

Предполагается, что стажеры знакомы с терминологическим минимумом по теме и владеют соответствующими операциональными терминами. Поэтому в предварительную работу по тексту не включена работа понятийного характера.

Занятие по анализу данного поэтического текста предполагается как одно из последних, в ряду посвященных лирике М.И. Цветаевой, что предполагает уже достаточную осведомленность стажеров с ее биографическим контекстом.

Никто ничего не отнял –
Мне сладостно, что мы врозь!
Целую Вас – через сотни
Разъединяющих верст.

Я знаю: наш дар – неравен.
Мой голос впервые – тих.
Что Вам, молодой Державин,
Мой невоспитанный стих!

На страшный полет крещу Вас:
– Лети, молодой орел,
Ты солнцу стерпел, не шурясь, –

Юный ли взгляд мой тяжел?

Нежней и бесповоротней
Никто не глядел Вам вслед...
Целую Вас – через сотни
Разъединяющих лет.

(12 февраля 1916)

Попытка выявить фабулу стихотворения, то есть тот фрагмент действительности, который отображен в тексте, приводит к выводу, что стихотворение построено на материале событий 1916 года³. Поэтическое произведение оформлено как прямая речь лирического Я («Мне сладостно...», «Целую Вас...», «Я знаю...», «Мой голос...», «крещу Вас...», «Лети...» и т.д.); однако неясно, следует ли считать эти обращения действительно произносимыми или это – внутренний монолог. Между тем, с точки зрения «фабульного» восприятия текста существенно, реально ли произносятся, например, слова «На страшный полет крещу Вас: Лети, молодой орел!» и «Целую Вас – через сотни Разъединяющих верст (лет)», – или это лишь внутреннее выражение двойственности отношения лирического Я к лирическому Ты–Вы. Итак, при первичном прочтении не ясна локализация происходящего: совершается ли действия внутри лирического Я или вовне (тогда – это взаимодействие двух лирических героев). Более того, вообще не ясна модальность описываемого: действительно ли существуют реалии, данные в тексте, или они – лишь гипотетическая возможность, а цепь предлагаемых обстоятельств развертывается в воображении лирического Я. В этом смысле особенно примечателен «обряд крещения», описываемый в начале третьей строфы. Можно «реалистически» представить себе ситуацию: действие происходит на некоем открытом пространстве, где одновременно находится лирическое Я («она») и лирическое Ты–Вы («он») и где происходит собственно эпизод

расставания – крещения на дороге. Но тут же возникают сомнения: благословение – на «страшный полет»; немотивированность появления «орла» (образ становится мотивированным только в контексте цикла «Версты 1» и творчества Марины Цветаевой в целом⁴), переводящего весь эпизод в символично-метафорический план, благодаря чему становится понятно, что мотивированность появления образа «солнца» – мнимая, так как имеется в виду явно не реальное астрономическое тело. Таким образом, мы можем констатировать двойственность, пронизывающую даже поверхностные слои семантики стихотворения (реальные события – или интроспекция, действительное – или возможное, фабульное – или внефабульное). Выбор же одного из членов дизъюнкции можно осуществить только после детального анализа стихотворного текста. Хотя «явной», «первичной» модальностью стихотворения все равно останется не «действительное» или «возможное», а «неопределенное», так как все в стихотворении разыгрывается на неуловимой грани между интроспекцией и экстропекцией, внешним и внутренним. Именно эта неопределенная модальность делает стихотворение «несоизмеримым с пересказом», то есть не дает возможности пересказать его в прозе: здесь переосмысливаются привычные отношения языка и действительности (действие уже свершившееся – уход лирического Ты–Вы от лирического Я представлено как свершающееся; действие крайне нежелательное для лирического Я прочитывается как действие, этим лирическим Я иницируемое).

Проследим теперь движение «сюжета» стихотворения, то есть развертывание фабульного материала и основных (в том числе – внефабульных) тем в тексте.

Стихотворение Марины Цветаевой «Никто ничего не отнял» состоит из четырех строк.

Первая – вторая строки играют роль заглавия: они обозначают ситуацию, сложившуюся к моменту создания поэтического текста. Правда, неясен их семантико-синтаксический статус: обращение это лирического Я к

лирическому Ты–Вы или часть внутреннего монолога лирического Я, начало которого вынесено за пределы стихотворения? Какова логико-синтаксическая связь первой – второй и третьей – четвертой строк? И в тех и в других сразу можно выявить семантический сдвиг (по отношению к семантике прозаической речи) благодаря явному нарушению лексической сочетаемости («сладостно... врозь», «целую ... через сотни верст» – подробнее об этом см. ниже). Отметим неыводимость из текста первой строфы ответа на вопрос о половой принадлежности лирических Я и Ты–Вы. С сюжетной точки зрения первая и вторая строки описывают ситуацию, возникающую как результат взаимоотношений лирических героев; а вторая – четвертая строки дают характеристику лирическому Я, которое может быть обозначено как «субъект», «агенса» ситуации: первая строфа содержит декларацию воли лирического Я надо всем – над пространством, над реальностью, над самим собой. С точки зрения семантической структуры в первой строфе вводятся важнейшие сквозные темы стихотворения: тема разлуки и воссоединения вопреки всему и всем.

Первая строфа содержит для читателя ряд загадок. Последнее слово в первой строке первой строфы (сильная позиция) – глагол **отнять** в форме прошедшего времени мужского рода с отрицательной частицей **не**: **не отнял**. Факт «отнятия» (приведем возможные значения этого глагола в современном русском литературном языке: брать что-либо прочь, уносить; отбавить что-либо, умалить; разделить вовсе, отрезать; лишить чего-либо, отобрать силой или властью...⁵) таким образом отрицается. Агенса ситуации действия – состояния и объект, вовлеченный в эту ситуацию, обозначены через отрицательные местоимения **никто** и **ничто**, в результате чего сила отрицания утраивается: **Никто ничего не отнял**. Неясно, кто скрыт за отрицательными местоимениями: **никто**⁷: никто из людей; никто из лирических героев; кто-то известный лирическим Я и Ты–Вы, но не повлиявший на развитие ситуации (по мнению лирического Я); **ничего**: ничего не отнято, так как нечего

было отнимать⁸; ничего не отнято, так как все осталось как было; ничего не отнято = ничего не уменьшено, так как нечего было уменьшать или никто не в силах уменьшить того, что принадлежит лирическому Я, лирическому ТЫ-ВЫ или им обоим. Поскольку глагол **отнять** управляет не только винительным падежом без предлога (отнять кого? что?), но и родительным падежом с предлогом (отнять кого? возникнет закономерный вопрос: у кого **не отнял**: у лирического Я; у лирического ТЫ-ВЫ; у обоих лирических героев; у неких лиц, в тексте стихотворения не обозначенных? Ответы на эти вопросы дает только вторая строка первой строфы: в **ничего** речь идет не о материальном, а о духовном владении лирического Я, а нечто «не отнятое» – это затекстовый антоним к **врозь**, то есть связующее звено между лирическим Я и лирическим ТЫ-ВЫ – их любовь или дружба (см. **целую** в третьей строке первой строфы – знак поцелуя в русском этикете предполагает близкие отношения). Причем, чувство это принадлежит скорее лирическому Я (глагол **целовать** стоит в форме первого лица единственного числа) и именно лирическое Я выражает свое отношение к состоянию **врозь** (во второй строке первой строфы – «**мне сладостно, что мы врозь**»). Лирическое Я констатирует не только силу, но и неординарность своего чувства к лирическому ТЫ-ВЫ: его суть – отталкивание, а не притяжение (**сладостно врозь**). Это не преодоление разлуки любовью, а наслаждение разлукой в любви. Заявление: **мне сладостно, что мы – врозь**, отражает противоречивость чувства лирического Я. Но, может быть, стоит рассматривать первую – вторую строки стихотворения как: **сладостно врозь**, так как **никто ничего не отнял** (не уменьшил) – так как сама отдала (см. далее мотив крещения);⁹ никем не отнято, так как **не суждено**¹⁰; или всему виной преграды – версты, лета, – а не люди¹¹; помехой к соединению с лирическим ТЫ-ВЫ может быть и само лирическое Я¹².

Тема разлуки подготавливает появление во второй строфе попытки обоснования этого **врозь**. Здесь происходит

его подтверждение и углубление: своего рода «материализация» разности лирических героев – по их поэтическому дару. Вторая – третья строфы составляют смысловой центр стихотворения. Лирическое Я пытается оправдать свое поражение в любви разностью своего поэтического предназначения с судьбой поэта – лирического ТЫ-ВЫ и подменить его «ушел» своим «отпускаю».

Во второй строфе лирическое ТЫ-ВЫ и лирическое Я уже соотносимы с двумя поэтами: в первой строке второй строфы лирическое Я сравнивает себя с лирическим ТЫ-ВЫ (они обозначены через местоимения первого и второго лица единственного и множественного числа: **я, Вам** и притяжательное местоимение **мой**.) Общее у них – **дар**, но как раз тут и возникает мотив неравенства, в дальнейшем усиливающийся: **наш дар – неравен**. Природа этого дара проявляется лишь в третьей строке второй строфы. Во второй строке второй строфы появляется наречие **впервые** (**тих**), имеющее антиномию в **обычно** или в **до этого, до сей поры**: таким образом, мы можем сделать вывод, что, как правило, голос лирического Я не тих, то есть лирическое Я прежде никого не ставило по дару наравне с собой. Слова **дар** и **голос** связаны с семей поэзии опосредовано, через имя собственное **Державин**, появляющееся в третьей строке второй строфы и через словоформу **стих** (четвертая строка второй строфы), окончательно идентифицирующие **дар** как поэтический. В третьей строке второй строфы дано обособленное приложение к **Вы – молодой Державин**, с предшествующим обращением к собеседнику в вежливой форме – **Вы**, что усиливает заявленное неравенство лирических героев: **Вы** – хотя еще и молодой (словоформа с семантикой молодости не относится напрямую к имени собственному **Державин**, являющемуся лишь скрытым предикатом к **Вы**. Употребление этого имени в данном контексте – переносное, как знак большого *классического* поэта в традиции русской литературы. Вежливое же обращение к лирическому ТЫ-ВЫ позволяет отождествить с ним это имя собственное), но уже – **Державин** (то есть поэт,

соблюдающий классические законы жанра), лирическое же Я никем (с точки зрения поэтического творчества) не воспитано¹³. Эпитет **молодой**, не являясь постоянным и не обозначая здесь возрастной признак Г.Р. Державина¹⁴, помогает нам установить отсутствие прямого обращения лирического Я к поэту XVIII века Г.Р. Державину. Но этот эпитет – не признак молодого поэта вообще: вежливая форма обращения **Вы** возможна только при апелляции к конкретному лицу. Вопрос лишь в том, что актуализируется в данной строке – физический возраст лирического Ты–Вы или его поэтическая зрелость? Второе предположение менее вероятно.

Четвертая строка второй строфы возвращает нас к первой строке второй строфы. Таким образом, поэтический дар, свойственный лирическим героям, актуализируется как дар лирического Я через притяжательное местоимение **мой**, но с отрицательной коннотацией (морфема **не** – и сниженная словоформа **стих** – **мой невоспитанный стих**). Как мы уже отмечали выше, – у «молодого Державина» – канонизированный классицистический стих, у лирического Я – стих традицией не воспитанный. Возникает сема поэтического наставничества в лице лирического Ты–Вы для лирического я, но наставничества – нереализованного, на что указывает один из возможных текстовых смыслов у слова **невоспитанный**: «не питавшийся Вашим мастерством», хотя допустима и иная трактовка: «не достигший требуемого уровня», «неклассицистический», «нарушающий все каноны жанра». Тогда эпитет из самоуничижительного превращается в самовозвышающий: невоспитанность стиха оказывается предметом гордости лирического Я. В таком случае можно говорить о присутствии авторской иронии в словах «**молодой Державин**»: лирическое Ты–Вы скоровано рамками нормированного стихосложения, а лирическое Я как поэт свободно.

Атрибуция лирических героев пока невозможна. Хотя в третьей строке второй строфы и стоит имя собственное, к

Г.Р. Державину это упоминание имеет только косвенное отношение. Для атрибуции лирического Ты–Вы важен признак молодости (эпитет **молодой** в отношении лирического Ты–Вы в тексте стихотворения повторяется дважды – **молодой Державин, молодой орел**, хотя и в первом и во втором случае актуализируется не только сема возраста. К этой семе, при семантическом взаимодействии данного слова с рядом стоящими, присоединяются другие: **молодой Державин** – здесь, молодой поэт, равный по дару Державину; **молодой орел** = юный, неопытный и равный по силе орлу, но в последнем случае аттракция субстанции на эпитет сильнее, чем в первом, поэтому возможно стяжение устойчивого словосочетания: **молодой орел** = птенец.)

В третьей строфе пространственный сдвиг, заявленный еще в третьей – четвертой строках первой строфы и превращающийся в четвертой строке четвертой строфы в сдвиг временной, знаменующий собой сближение лирических героев, уменьшается, что способствует созданию иллюзии совпадения момента речи (обращения лирического Я к лирическому Ты–Вы) с моментом действия (крещения). Такой тип обращения – к лицам, заведомо отдаленным в пространственно–временном отношении от производителя речевого акта – всегда раздвигает масштабы поэтического сознания и создает предпосылку для расширения внутреннего смыслового пространства лирического произведения. Сознание творца (акт написания художественного произведения сродни акту миро– и мифотворчества) свободно движется в пространственно–временном континууме.

Лирическое Я именует (при обряде крещения) лирическое Ты–Вы **орлом**, что обуславливает в дальнейшем развитие мотива полета через семантику слов: **лети, полет**. Но именование здесь тесно связано с повелением, так что в обращении «перевешивает» адресация¹⁵.

Третья строфа является ключевой для понимания смысла стихотворения в целом, но и максимально сложной

для расшифровки. Лирическое Я здесь впервые обращается прямо к лирическому Ты-Вы, причем вежливая форма обращения, наблюдаемая нами в первой – второй и четвертой строфах, сохраняется лишь в первой строке третьей строфы, сменяясь в последующих строках обращением на Ты. Является ли это знаком любовной или поэтической близости или это обращение к орлу (ведь птице не скажешь «Вы»), или за текстом скрыто желание лирического Я притянуть к себе лирическое Ты-Вы вопреки всему? Думается, что в данном примере мы имеем контаминацию всех этих смыслов. Если лирическое Я обращается к отдаленному лицу на Ты, то такое поэтическое приближение образно изменяет реальные масштабы вещей в процессе художественного пересоздания мира, сужает рамки этого мира, позволяя выразить эмоционально-волевое отношение лирического Я к лирическому Ты-Вы¹⁶. Но адресатом в анализируемом нами тексте является не конкретное лицо, а представление об этом лице лирического Я. Ведь по сути диалога нет, есть так называемая «коммуникативная метафора», которая становится в данном контексте одним из способов познания лирическим Я лирического Ты-Вы, знаком внутренней причастности к адресату речи. Благодаря мене личных местоимений **ты** и **вы**, происходит втягивание лирического Ты-Вы во внутреннее пространство лирического Я. Это пространство обладает обратной перспективой (по отношению к пространству реальному): только здесь возможна игра, начатая лирическим Я из чувства гордости: «Уходи, но сделай вид, что это я тебя отпускаю».

В тексте стихотворения налицо обращение с повелительным наклонением, свойственное эмоциональному волеизъявлению (**лети!**). Особенность повеления определяется письменным характером контакта (адресат – отсутствующее лицо) и особенностью структуры поэтического текста. В поэтической речи в формах повелительного наклонения, направленных на адресата, выраженного местоимением в форме второго лица, не

происходит утраты побудительного значения, но характер адресата исключает расчет на ответную реакцию с его стороны. Такое обращение с повелительным наклонением расширяет круг значений, передаваемых императивными формами, ведет к усложнению этих значений, передвигая их, в конечном счете, в сферу желательного наклонения. Таким образом, прямое побуждение к действию уступает место выражению желания, чтобы адресат это действие совершил (волеизъявление во внутренней речи при отсутствии адресата еще более ослабляет прямое побудительное значение). На характер императива влияет и контекст, придавая ему звучание, свойственное только поэтической речи: «если это уже происходит, то пусть это продолжается», где «это» – процесс отдаления, отлета лирического Ты-Вы от лирического Я: В.В. Виноградов называет такое повелительное наклонение «событийным», «изобразительным». И факт крещения *вслед* подтверждает правильность подобного наименования. Функция повелительного наклонения в поэтическом тексте зависит от места нахождения словоформы **лети**: в середине текста оно присоединяет новое сообщение к ранее известному из изложенного в форме изъяснительного наклонения; дает эмоциональную оценку, отражая волевое отношение к происходящему со стороны говорящего (допущение, пожелание продолжения действия). Но в данном контексте повелительное наклонение приобретает дополнительное значение неограниченной возможности для уже совершившегося и продолжающегося действия – полета от лирического Я. Итак, мы имеем в третьей строфе форму повелительного наклонения глагола с разрешительной функцией, хотя действие и мыслится как нежелательное для лирического Я (полет – **страшный**). Оценка предопределена контекстом, но ее волевой компонент носит неоднозначный характер: сема свободы (декларируемой для лирического Ты-Вы лирическим Я) перекрывается модальностью приказания – **лети**. Неограниченная возможность совершения действия, заявленная формой глагола

несовершенного вида, оказывается мнимой: ей поставлен предел волей лирического Я, передаваемой через словоформу **целую** первой и четвертой строфы. Полет в анализируемом нами стихотворении лексически и грамматически рассматривается как дар, повеление к свободе для «узника» от «тюремщика» (ср. стихотворение А. С. Пушкина «Птичка»). Но контекст третьей строфы трансформирует желательное значение в эмоционально-оценочное; побуждение, желание вторгаются в чуждую им сферу предикации – сообщают о событии, – отсюда асимметрия повелительной формы и событийного смысла.

Перейдем к анализу семантического поля полета, представленного в третьей строфе словоформами **полет, леги, орел**. Интересно, что лирическому ТЫ–ВЫ сначала придано движение (**леги**), а только потом дано имя (**орел**): происходит уже упоминавшееся нами крещение вслед уже улетающему. Но внутреннего противоречия здесь нет: лирическое Я *изображает* уход лирического ТЫ–ВЫ как свой дар, а не проявление его собственной воли, и читателю открывается лишь условный смысл происходящего (сослагательность в повелительном наклонении). Отпускаемому (а на самом деле ушедшему) жалуются вслед имена Державина и орла¹⁷ (имя нарицательное **орел**, становясь контекстуальным синонимом имени собственного **Державин**, обретает и свойства имени собственного); в тексте актуализируются их второстепенные значения, сближающие эти слова и позволяющие отождествить лирическое ТЫ–ВЫ как гордого, свободолюбивого человека, царя поэтов (**Державин**) и сильную, гордую птицу, царя воздуха и птиц (**орел**). Но тесная семантическая связь «птичьего мира» с миром человеческим делает сомнительной фабульную реальность «**орла**» (реальный орел не может «щуриться», хотя как любой представитель животного мира не выносит человеческого взгляда).

Слово **крещу** по внутренней форме может обозначать как «обряд крещения» (новое именование – отсюда духовное и физическое преобразование), так и «осеняю крестом» (ср.

управление: **крестить на** = благословлять на что–либо). В контексте стихотворения «Никто ничего не отнял» доброе крещение прежних стихотворений (см. сноску 17) сменяется благословением на **страшный полет**. Это крещение по семантике, по эмоционально–смысловой окраске ближе всего стоит к **навек пересохшим губам** лирического героя из стихотворения того же года «Не сегодня – завтра растает снег...» (Т.1, с. 204) и к его гибели из «Гибель от женщины – вот знак...» (Т.1, с.203). В контексте этих поэтических произведений слово **крещу** вбирает в себя несколько взаимодополняющих смыслов: благословляю на – крестный путь, крестную муку; на гибельный путь.

Таким образом, эпитет **страшный**, определяя действие (**полет** лирического ТЫ–ВЫ), мыслится как это неотъемлемый признак, но – только с точки зрения лирического Я, в сознании которого этот признак подавляет действие: важен оказывается не сам полет, а грозящая в нем опасность для лирического Я, а не для лирического ТЫ–ВЫ (полет для орла – естественное состояние). В контексте стихотворения подобное отношение лирического Я к полету лирического ТЫ–ВЫ получает множественную мотивировку: лирическое ТЫ–ВЫ мыслится лирическим Я как **молодой орел** = орленок, птенец, еще неопытный; лирическое Я оберегает лирическое ТЫ–ВЫ от беды, которую само неосознанно привносит: ведь именно лирическое Я ставит предел полету орла своим поцелуем, предел, о который тот должен разбиться или который должен разбить; полет страшен для лирического Я, так как он бесповоротно разъединяет его с лирическим ТЫ–ВЫ, с «*надобным*». Но в то же время лирическое Я не хочет причинить боли лирическому ТЫ–ВЫ, даря ему нежность: **целую Вас, нежней, голос тих**.

В конце третьей строфы лирическое Я начинает прозревать невыносимость для лирического ТЫ–ВЫ своего давления, своей воли над ним: **Юный ли взгляд мой тяжел?** Но вопрос заключает в себе частицу **ли**, отрицающую, а не утверждающую данность: поскольку в

поэтической речи частица **ли** имеет иную функциональную нагрузку, чем в речи прозаической, то вопросительное предложение с этой частью не предполагает ответа или выбора, хотя и заявляет их возможность; она несет в себе утверждение: «**юный** взгляд не может быть тяжел». Дополнительным ответом на вопрос, заданный четвертой строкой третьей строфы, является первая строка четвертой строфы: **нежней** – контекстуальный синоним к **юный** и антоним к **тяжел**.

В третьей строфе есть еще несколько неоднозначных и сложных для читательского восприятия мест: почему лирическое Ты-ВЫ ассоциируется у лирического Я с орлом? Только ли потому, что высокое духовное парение – суть поэта?; что за **солнце** стерпело «**не шурясь**» лирическое Ты-ВЫ: реальное солнце; солнце поэзии, которое вышло по дару чем «**молодой Державин**», тогда «**не шурясь**» = без зависти, без ревности к дару; некое метафорическое солнце из прошлого лирических Я и Ты-ВЫ, некий знак, понятный им обоим. Вне этих контекстов **солнце** в стихотворении может быть рассмотрено читателем как знак чьего-либо *ослепительного* взгляда на лирическое Ты-ВЫ, более сильного, чем взгляд лирического Я (эта расшифровка заставляет нас вспомнить о «**никто**» из первой строки первой строфы – значит кто-то пытался отнять духовное единство и разъединить лирических героев).

Четвертая строфа сводит воедино все противоречия в лирическом Я, колебания в нем гипертрофированных слабости и воли; взаимозаменяемость в его сознании реальности и ирреальности, воображаемого и действительного представления о разлуке. В третьей – четвертой строках четвертой строфы содержится формальная кольцевая отсылка к третьей – четвертой строке первой строфы: Цветаева дает полный повтор конструкции с варьированием лексического состава – заменой пространственного указателя (**версты**) на временной (**лета**), то есть преднамеренная «оговорка» лирического Я («усиливает» разъединение, переводя его из плана

пространственного (преодолимого¹⁸) в план временной (в реальности неоходимый). Последняя строфа — это лаконичный вывод из трех первых. Хотя возможна остановка на третьей строфе, четвертая строфа завершает стихотворение более органично: отрицание реальности, попытка лирического Я спрятаться в себя — поэта, найти объяснение разлуки в неравенстве поэтического дара любовников, в различии их земной и небесной сути, подмена воли лирического ТЫ–ВЫ (ушел) волей лирического Я (отпускаю) кончается признанием в безграничной нежности к ушедшему, превосходящей все испытанное лирическим ТЫ–ВЫ ранее. В этой связи очень знаменательно, что признаковая характеристика **бесповоротней** отнесена не к действию лирического ТЫ–ВЫ, не к его уходу (что нормально с точки зрения лексической сочетаемости: бесповоротный уход), а к действию лирического Я (**бесповоротный взгляд** — что это значит: взгляд, на который не обернется лирическое ТЫ–ВЫ; взгляд не требующий возвращения лирического ТЫ–ВЫ, отталкивающий от лирического Я?) Кольцевая композиция замыкается **поцелуем через лета**. Таким образом, лирическое Я констатирует безграничность своей власти над лирическим ТЫ–ВЫ в ирреальном мире и своего бессилия в мире реальном.

В стихотворении «Никто ничего не отнял» выявлены **семь**: разъединения, разлуки (**отнял**, **разъединяющих**, **лети**, **вслед, бесповоротней**); сродства, родства и связи (**мы**, **целую Вас**, **наш дар** + мотив молодости, включенный в характеристику обоих лирических героев); юности (**молодой, молодой, юный**); противостояния воли и чувства (**сладостно врозь, нежней и бесповоротней**); поэзии (**дар**, **голос, Державин**); пространство (**версты, полет, лети**); время (в динамике: прошедшее – настоящее – настоящее – прошедшее – настоящее – (прошедшее дополнительное, внефабульного действия) – прошедшее– настоящее: **отнял** – **целую** – **знаю** – **Державин** – **крепу** – **(стерпел)** – **не глядел** – **целую**; то есть время представлено в стихотворении как – **целую**;

семантико-грамматическая категория); женственности (**мне сладостно, целую, нежней**); воли, активности (**я знаю, целую через, крещу, лети**) – причем, женственность и активность соединены в лирическом Я.

Представим наглядно многообразие семантических связей в этом стихотворении: Семантические оппозиции (чувство и воля); семантическая близость (полет – пространство, время; разлука – равенство по дару, пространственная разобщенность); узальные связи (см. все вышеперечисленные); сюжетные связи (женственность и воля – через лирическое Я); контекстные связи (**сладостно врозь, бесповоротно глядеть вслед, целовать через сотни верет и лет**); синтаксические связи (прежде всего – атрибутивные, причем семантика прилагательного подавляет семантику существительного: **полет страшный, стих невоспитанный, взгляд бесповоротный**).

Сквозная семантика в стихотворении «Никто ничего не отнял» определяет **динамику смысла**. В первой строфе лирическое Я провозглашает торжество своего духа над фактом разлуки: в его восприятии состояние **врозь** лишено «стандартной» отрицательной окраски (коннотации), а получает неожиданный признак – «**сладостно врозь**». Через цепь отрицаний с семантикой утверждения (**Никто ничего не отнял**) сохраняется некий «статус quo» и первая – вторая строки первой строфы образуют сложноподчиненное предложение с пояснительной связью: «**Никто ничего не отнял**, потому что мне это **врозь сладостно**», третья – четвертая строки повторяют тот же прием: «**Мне сладостно врозь**, потому что я несмотря ни на что могу Вас поцеловать». Во второй строфе отрицание разлуки, субъективное ощущение ее преодолимости сменяется размышлением над причинами разлуки; эмоциональному состоянию лирического Я первой строфы здесь противопоставлено его рациональное состояние (вместо **мне сладостно – я знаю**). А если появляется значение причинности, значит, факт разлуки в сознании лирического

Я до конца не перечеркивается нестандартным ее восприятием в первой строфе. Но, хотя предполагаемая причина и получает во второй строфе сложную оценку в виде иронически-горького самоутверждения лирического Я как поэта, притворного его самоуменьшения, истинный смысл которого: за Вами – традиция, зато за мной – новаторство; в третьей строфе лирическое Я «спохватывается», вспоминает, что разлука произошла помимо ее воли и начинает рационально действовать, присоединяя свою волю пофактум к воле лирического ТЫ–ВЫ и приписывая себе желание отправить лирическое ТЫ–ВЫ в дорогу, крестить его на полет. Причина же остается прежней – равенство дара.

Единственная эмоциональная строка – **Юный ли взгляд мой тяжел?** – заставляет наконец обратить внимание на истинную подоплеку происходящего, скрытую во взаимоотношениях лирического Я с лирическим ТЫ–ВЫ. В четвертой строфе сталкиваются разум, воля и чувство лирического Я, и победу одерживает последнее, но победа сродни безысходности: мена **верст** четвертой строки первой строфы на лета четвертой строки четвертой строфы с этой точки зрения очень показательна.

Подробнее остановимся на **роли тропов и других локальных приемов в семантической структуре стихотворения**. Вот наиболее очевидные метафоры и эпитеты: Вы – молодой Державин, молодой орел; разъединяющие версты и лета, сладостно(е) врозь, невоспитанный стих, страшный полет, молодой орел, юный взгляд (тяжел), бесповоротн(ый) взгляд. Их функции в семантике стихотворения достаточно ясны из предшествующего анализа: введение внефабульного материала и «завязывание семантических узлов». Именно тропы являются наиболее насыщенными элементами текста, объединяющими в своей семантике основные темы стихотворения и связывающими эти темы друг с другом. Так,

например, первая метафора (или сравнение?) вводит внефабульный мотив поэтического творчества и связывает его с темой разлуки; сложная вторая метафора разбиралась выше, ее роль – в связывании «орлиного» и «человеческого» и противопоставлении «чисто человеческого».

Важную роль играют в семантике стихотворения некоторые **нарушения норм лексической сочетаемости: сладостно... врозь** (близким людям должно быть сладостно вместе – грамматические нормы не нарушаются, зато имеет место резкая инверсия), **целую ... через сотни... верст** (глагол *целовать* имеет управление – целовать кого или что, + В.п. без предлога; или вступает в связь примыкание: целовать как, + наречие; но целовать *через, вопреки* – это лексико-грамматическое нарушение), **невоспитанный стих** (*невоспитанным* может быть человек, но не стих – нарушение лексической сочетаемости), **страшный полет** (см. анализ этого словосочетания выше: для орла полет, даже ведущий к гибели, не страшен; страшна – неволя), **солнце стерпел** (*стерпеть* можно солнечный свет, мы имеем здесь дело с метонимией), **юный взгляд... тяжел** (взгляд молодого существа не может быть *тяжелым*, то есть не может стать провозвестником беды, сглазить кого-то, тем более – близкого человека; Цветаева нарушает даже не законы лексической сочетаемости, а основополагающие принципы бытия), **нежней и бесповоротней** никто не **глядел ... вслед** (здесь – двойное нарушение: нельзя глядеть *бесповоротно и нежно* одновременно – взаимоисключающая семантика: бесповоротный взгляд = холодный, отталкивающий взгляд; нельзя глядеть бесповоротно *вслед* – взгляд вслед притягивает уходящего, требует, чтобы он оглянулся – тоже нарушение лексической сочетаемости). Главное значение подобных нарушений – в непрямоте, уклончивости высказываний, задающих тон всему стихотворению, в котором темы «неправды» (самообмана и обмана читателя: не он ушел, а я отпущаю), «збыкости» (временная сумятица) играют важную роль. Не только содержание, но и грамматико-семантическая форма этих

строк рисует портрет лирического Я, привнося в него элементы непрямоты, стихийности его сознания, его самоценности.

Проведенный анализ далеко не полон: мы не коснулись вопроса о синтаксическом устройстве этого стихотворения, не говоря уже о фонетике, ритмике, различных типах повторов¹⁹ и т.д. Да и то, что сделано представляет собой скорее мозаичное панно, чем целостную картину. Не пытаясь выстроить такую картину, тем не менее перечислим еще раз основные черты семантической структуры этого стихотворения:

- неопределенная модальность ситуации, описанной в тексте; наличие в стихотворении внефабульного материала;
- развертывание сюжета стихотворения как закономерной последовательности (динамика смысла); несовпадение сюжета и композиции;
- объединение лексики стихотворения в отчетливо выделяемые семантические поля; сложность структуры, возникающей на основании этих полей, включающей отношения оппозиции между некоторыми парами этих полей и изоморфизм между отдельными членами этих оппозиций, не приводящий, однако, к глобальной антитетичности благодаря многочисленным перекрестным связям; единство и цельность возникающей при этом семантической конструкции как результат связи «всего со всем» в семантическом пространстве стихотворения;
- наличие фабульного материала и его роль в построении семантического пространства стихотворения;
- использование тропов как источника внефабульных тем и как связующих элементов, обеспечивающих семантическую цельность стихотворения;
- смысловая многозначность отдельных слов и словосочетаний, возникающая как результат семантических переключек и более сложных связей между отдельными частями текста, а также между семантическими полями.

Мы не затронули вопросов о мифотворчестве Марины Цветаевой и о его преломлении в тексте данного произведения; а также о семантической типологии поэтических текстов этого поэта в целом, так как это тема более объемного исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Максимов Л.Ю. О методике филологического анализа художественного произведения// Русский язык в школе. 1993, № 6. – С. 3 – 12
- ² Новиков Л.А. Художественный текст и его анализ. – М.: Русский язык, 1988. (Библиотека преподавателя русского языка как иностранного.)
- ³ Швейцер В. Мандельштам// ЛГ–Досье. 1992, № 9. – С. 7 – 8
- ⁴ См. дипломную работу автора настоящей статьи: Кудрявцева Е.Л. Семантическая композиция стихотворения Марины Цветаевой «Никто ничего не отнял». Опыт прочтения. – М.: МПГУ им. В.И. Ленина, 1995. – С. 55 – 86.
- ⁵ Словарь русского языка в 4-х томах (МАС). – М.: Сов. энциклопедия. 1957 – 1961 гг. Т. 3.
- ⁶ Ср.: «Люди счастье ведут от не: не холодно, не скучно, не больно...» (Цветаева Марина// «Уик Энд». 9 окт., 1992. – С. 4)
- ⁷ В контексте творчества М. Цветаевой **никто** как правило синонимично **все кроме меня** (и близких мне в данный момент людей), **толпа**: «Никогда не говорите, что так все делают: все всегда плохо делают... У всех есть второе имя – никто, и совсем нет лица – пробел...»
- ⁸ Все минуты свои я тобою наполнила, кроме Самой грустной – любви. («Кроме любви»// М. Цветаева, Стихотворения и поэмы в пяти томах. – Нью-Йорк, 1983. Т. 1, с.39)
- ⁹ И настужь, настужь Руки две. И – навзничь! («На красном коне». Там же, т. 4, с. 369)

¹⁰ В цветаевском творчестве есть еще одна трактовка: «никто ничего не отнял», так как: Нет виновного. Все невинные./ В новом образе и на новый лад, Но все та же вина покарана... («Ариадна». Там же, т.5, с. 225)

¹¹ Ср.: Не суждено, чтоб равный с равным Соединились в мире сем... («Двое». Там же, т. 2, с.108)

Ср.: Расстояния: версты, мили Нас расставили, рассадили... («Расстояния: версты, мили...». Там же, т.3, с. 126)

¹² Ср.: Ответно любящего я всегда чувствую третьим (лишним – прим. авт., Е.Л.) («Повесть о Сонечке». Там же, т.5, с.243)

¹³ Моим стихам... //Ворвавшимся, как маленькие черти, /В святотилице, где сон и фимиами... («Моим стихам». Там же, т.1, с.140)

«Марина Цветаева считала, что не испытала в творчестве никаких литературных влияний, – только человеческие...»// Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой. – М.: СП Интерпринт, 1992. – С. 253

¹⁴ Г. Р. Державин в сознании современного читателя – старый мэтр поэзии. Ср.: Старик Державин нас заметил/ И, в гроб сходя, благословил. (А. С. Пушкин «Евгений Онегин», гл. 8)

¹⁵ О роли подобного обращения к отдаленному лицу см. у А.М. Пешковского: «Основной смысл обращения – побудительный (обратить внимание на речь лирического Я – прим. авт. Е.Л.)... в поэтической речи эта функция переплетена с функцией квалификации самого слушателя: получается нечто среднее между обращением и предикацией с опущенным Ты. Обращение – риторический центр высказывания и оно обладает эмоционально- оценочной функцией.» В последней части цитаты с ней согласна И.И. Ковтунова (Поэтический синтаксис. – М.: Наука, 1986)

¹⁶ К вопросу о замене личных местоимений в тексте стихотворения: Пешковский А.М.: «Личное прячется под выработанные в языке обобщительные формы»// Грамматика

и стилистика русского литературного языка. – М.: Наука, 1975.

Даль В.: «Вы – обращение к человеку, который один стоит многих. Ты – искаженная вежливость заменяет его на Вы, у нас человек говорит «ты» Богу и царю»// Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.– М.: М.О. Вольф, 1909. Пустое «Вы» – сердечным «ты»/ Она, обмолвись, заменила... (Пушкин А. С., «Ты и Вы».)

¹⁷ Мотив отпускания с дарами – наиболее часто встречается в лирике М. Цветаевой 1916–20 годов: см. стихотворения «Продаю! Продаю! Продаю!» (Т.1, с. 226 уже цит. изд.), «Руки даны мне...» (Там же. Т.1, с. 237), «Собирая любимых в путь...» (Там же. Т.1, с.204)

¹⁸ Но, если внимательнее вчитаться в текст, то окажется, что звучание первой строфы не менее трагично, чем – последней: причастие **разъединяющих** имеет форму несовершенного вина настоящего времени, следовательно действие, обозначаемое им – беспредельно (началось до момента речи, продолжается в момент речи и, скорее всего, не закончится после момента речи).

¹⁹ См. об этом подробнее: Кудрявцева Е.Л. «Целую Вас – через сотни разъединяющих верст...» (Повтор словоформы «версты» и его функции в поэтическом идиолекте Марины Цветаевой)// Сборник докладов четвертой международной научно- тематической конференции «Семантика языковых единиц». МГОПУ, 2–5 марта 1998 года.

Е.Л. Кудрявцева

«Целую Вас – через сотни разъединяющих верст...»: (Повтор словоформы «версты» и его функции в поэтическом тексте Марины Цветаевой)

Язык художественного произведения не просто обрисовывает данную реальность (характеры, образы и т.д.), он создает ее. Речевой акт – не отражение сложившегося мирозерцания, а – слагающая его деятельность. Чтобы уловить свои душевные движения, осмыслить внешние восприятия, автор должен каждое из них объективировать в слове, а слово привести в связь с другими словами (причем, не только в контексте данного произведения, но и в контексте творчества автора в целом). Для объективации слова важно воспринимать его как явление многоаспектное, а не только как единство членораздельного звука и значения, не забывая при этом, что значение слова может быть не только общепринятым, но и индивидуальным (в авторском стиле). Если значение общепринятое подлечит изучению лингвистической науки. Ближайшее (общепринятое) значение составляет действительное содержание мысли во время ее произнесения, а дальнейшее (индивидуальное) значение привносится и развивается каждым носителем языка, то есть оно у каждого человека различно по качеству и количеству элементов. Разница в дальнейшем значении слова зависит от уровня культуры читателя и даже от его житейского опыта. И именно дальнейшее значение слова, различие в нем у ряда читателей позволяет нам интерпретировать поэтическое произведение, находить в нем добавочные и скрытые смыслы, «затекст» и «подтекст» по выражению Баевского В.С. («Генералам 12-го года»: текст, подтекст и затекст стихотворения Марины Цветаевой// Известия РАН, Серия лит. и язык. – М., 1992. – Т.51, № 6. – С. 43–51)

Но художественная форма целостна. Она не распадается на отдельные семантические, стилистические, композиционные элементы. Каждый из них непосредственно идеи не выражает, а имеет лишь потенцию выразительности. Прояв-

ляет же он ее только будучи мотивирован переживанием, которое в нем выражено и в единстве со всеми остальными речевыми элементами (например, интонацией).

В поэтическом идиолекте Марины Цветаевой одно из ключевых слов – «верста» (чаще в контексте выступает как словоформа «вёрсты»). (Долгое время считалось, что образ «верст» в поэзии Марины Цветаевой является заимствованным, а в качестве первоисточника предлагались строки из стихотворения Суинберна «In the salt Marshes». См. об этом: Ронен Омри, Часы ученичества Марины Цветаевой// Новое литературное обозрение. – М., 1992, № 1, С. 179; Пастернак Б. Из очерка «Люди и положения»// Воспоминания о Марине Цветаевой. – М.: Сов. писатель, 1992. – С. 284.) Этим словом названы два ее поэтических сборника («Версты» 1916 г., «Версты II» 1917–20 гг.), и это же слово занимает одну из сильных позиций в стихотворении «Никто ничего не отнял» (позицию конца строфы). В современном русском литературном языке «верста» воспринимается как архаизм, часть пассивного лексического запаса. И хотя в годы расцвета поэтического дара Цветаевой обозначаемая им реальность только недавно вышла из обихода (метрическая система мер была принята на территории СССР в 1925 г.), само слово уже встречается в литературных текстах и в речи крайне редко. Что же стало причиной отказа общества от подобной системы измерений и что так притягивало в этом слове на редкость чуткую к языку Цветаеву? Давайте обратимся сначала к общепринятым значениям слова «верста», приведенным в словарях: МАС – «верста» 1) русская мера длины, равная 1,06 км, применявшаяся до введения метрической системы; 2) устар. Верстовой столб.; «Настольный словарь для справок по всем отраслям знания» за 1863 г./ Под ред. Ф. Толля – Верста, ныне путевая мера в 500 сажень; до Петра Вел. в 700, а еще прежде в 1000, но сажени были поменьше нынешних; Словарь XI–XVII вв., Даль – сообщают нам о существовании «московской, владимирской, малой, большой, китайской, турецкой» версты, разница между которыми составляла от 51 до 300 сажень. Подобное перечисление можно продолжать до

бесконечности. Но одно ясно уже сейчас – метрическая система мер была введена, дабы избежать столь явных различий в числовом выражении мер длины. Цветаеву же эти различия и привлекали, так как в ее поэтическом идиолекте слова со значением «меры, количества» являются интенсификаторами и служат не для измерения расстояния между объектами, а как раз наоборот – для свидетельствования о его неизмеримости, несоизмеримости с чувствами литературных героев, с их представлением о пространственно-временном континууме:

Целую Вас – через сотни

Разъединяющих верст...

(в четвертой строфе – «разъединяющих лет»). Таким образом Цветаева абстрагируется от представления о пространстве как о явлении, подвластном изучению (географическое, физическое расстояние) и перекладывается на попытку измерения пространства психологического, метафорического.

Для более точного понимания значения слова «верста» в предложенном контексте необходимо остановиться и на исторических изменениях, происходивших с «неизмерительной» (в прямом значении этого слова) его семантикой. Значение «мера расстояния», предложенное Потебней благодаря серии метонимических преобразований, развилось в значения «мера возраста», «чина», «ума». Таким образом где-то в конце XVII века линейное семантическое развитие слова «верста» (рассмотренное нами в начале работы) приостановилось, а затем и вовсе прекратилось. А развитие значения «мера расстояния» пошло по двум направлениям – с дифференциальными признаками «мера» и «расстояние». В работе Зубовой Л.В. были предложены ДП «этalon (вещественный знак меры)» и «субъект, равный другому субъекту». Она же очень точно подметила, что язык выбрал из всего многообразия («равенство по уму, возрасту, красоте...») только равенство по возрасту: «верста» – сверстник, ровесник. Цветаева же актуализировала и иные признаки равенства, что обусловило новые значения слова «верста» – индивидуально-авторские. В контексте стихотворения «Никто ничего не от-

нял» идет скрытое сопоставление по дару («дар неравен» и «голос тих» (для лирического Я) как следствие из: «невоспитанный стих» — «молодой Державин» (где «молдой» — как раз возрастная характеристика лирического ТЫ—ВЫ, подчеркивающая его равенство с лирическим Я — ср. ее «юный взгляд» в конце третьей строфы)); по отношению к поэтической традиции (полное отрицание оной — ее приятие, см. выше приведенные примеры) и т.д. Цветаева тем самым дает понять невозможность соединения лирических героев только исходя из их человеческих, общепринятых параметров (ведь «юность, молодость», то есть единая возрастная оценка лирических героев, *сверстников* оказывается несущественной, не дает повода к их воссоединению, так как важнее индивидуальные черты лирических Я и ТЫ—ВЫ — их неравенство по дару, по отношению к литературной традиции и т.п.) У «версты» существуют еще и ДП (дифференциальный признак) «временной отрезок» и «большое расстояние, дальность», дающие возможность для проявления множества производных значений, но в языке закрепились только одно — «возраст», и то, по наблюдению Л. Зубовой, только в плане диахронии. Цветаева же, как видно на примере данного стихотворения, активно пользуется предоставленной возможностью: не случайно в полностью сдублированной (с первой строфы) синтаксической конструкции четвертой строфы (имеются в виду третья и четвертая строки данных строф) наблюдается интересное варьирование лексического состава:

**Целую Вас — через сотни
Разъединяющих верст.**

**Целую Вас — через сотни
Разъединяющих лет.**

Зная творчество Цветаевой, нетрудно догадаться, что это — попытка интенсификации расстояния. (Для Цветаевой слова «версты, лета» являются членами одной семантической группы.)

Но верста у Цветаевой — не просто мера расстояния и различия, но и мера разъединения, способная увеличиваться. Как было отмечено в начале статьи, поэт использует, как правило, словформу во множественном числе — «версты» —

без обозначения точного их числа. Таким образом осуществляется переход уже в план психологический: быть «врозь» с «надобными» — вот условие истинного, духовного родства.

Более того, Цветаева декларирует словом «верста» в его «разрывающем, растаскивающем» значении свое нежелание подчиняться чуждой воле, чуждому решению, случаю. В цитировавшемся стихотворении в состоянии конфликта оказываются воля лирического Я и, если так можно сказать, историческая реальность (в результате детального анализа стихотворения становится ясно, что не лирическое Я отпустило в полет лирическое ТЫ—ВЫ, а лирическое ТЫ—ВЫ дерзнуло на этот шаг самовольно). И подобное насилие необходимо преодолеть, представив факт уже свершившегося ухода как факт ухода *совершающегося*. И вот — образ разделяющего расстояния «абстрагируется» сначала в образы творчества, а затем в образ крещения на полет (то есть на то же, переосмысленное, творчество). Так мы получаем формулу, с которой лирическое Я в состоянии сжиться: «Сверстник (равный мне по земным, неистинным, поверхностным меркам) ушел, но поэта (равенство духовное) откристил(а) я».

И еще одно, правда далеко не последнее, наблюдение, к которому стоит обратиться. Этимологически слово **верста** прочитывается как «борозда пашни от поворота до поворота». Цветаева этим значением тоже не пренебрегает, модифицируя его в значение «мера работы». Лирическое Я, восхищаясь поэтическим даром лирического ТЫ—ВЫ, тем не менее, дает ему понять, что бытие в качестве «молодого Державина» — не есть предел мечтаний для истинно творческой, мыслящей натуры. Цель поэта — создать неповторимый, свой «невоспитанный стих». Лирическое Я этого уже достигло, а перед лирическим ТЫ—ВЫ — годы труда, неизмеримого никакой мерой, годы поэтического взросления. И направление своего движения он должен выбрать сам («версты» — слово ненаправленное).

Безусловно, представленное вашему вниманию исследование из-за своего объема не может даже претендовать на всеохватность, но оно способно дать представление о роли языковой единицы в поэтическом идиолекте Марины Цветаевой.

таевой. Кроме того, я надеюсь, что мне удалось доказать, что острота мировосприятия Марины Цветаевой сохраняет общечеловеческое в ее поэзии как часть глубоко цветаевского.

ПРИМЕЧАНИЯ: в тексте

Виды повторов в поэме Марины Цветаевой «Красный бычок» и их функции

Современная лингвистика достаточно широко исследует проблемы повтора в поэтической речи, его роль в организации художественного текста¹. Поэтому мы не считаем необходимым подробно останавливаться на объяснении операциональных терминов, а переходим непосредственно к выявлению и анализу повторов в тексте поэмы.

Первая функция, выполняемая повтором в поэме Марины Цветаевой – **текстообразующая** (по Ю. Н. Тынянову – «**конструктивная**»)². Её характеристика заключается в описании отношений повторяющихся единиц между собой и с другими элементами текста. Причем, сначала необходимо обратиться к той части повторяющихся единиц, которая участвует в образовании доминанты (относительно статичного образного стержня произведения). Таковыми в данной поэме являются: словосочетание «**красный бычок**» (в своих вариантах) и слова со значением нечистоты: глина, грязь с формо- и словообразовательными рядами. Их поведение в тексте зависит от частотности повторения, контактности или дистантности по отношению к словам с родственной семантикой и структурой, характера лексико-семантических связей с окружением.

Словосочетание «**красный бычок**» повторяется в поэме четыре раза (полный лексический повтор). Слово «**бык**» – первый член словообразовательной цепочки, вторым участником которой является слово «**бычок**» –

повторено пять раз. В строке 60 четырежды употреблено притяжательное прилагательное «**бычья**». В двух последних случаях мы имеем дело с одним из видов лексического повтора – деривационным повтором в корневой разновидности (по отношению к словоформе «**бык**»), участвующем уже не в образовании доминанты, а в создании оппозиций данного стихотворения (эстетически значимых для конкретного текста противопоставлений различных языковых средств, отражающих движение поэтической мысли и развитие сюжета).

С «**глиной**» дело обстоит примерно также: полный лексический повтор – девять раз, деривационный повтор в корневой разновидности – три раза.

Итак, повторяющиеся единицы текста, участвующие в образовании доминант: **красный бычок**, **глина** (и слова, семантически к ней близкие).

Теперь от математической части анализа повторов в поэме Марины Цветаевой можно перейти к анализу семантическому, так как в контексте графически одинаковые слова обретают дополнительные оттенки значения (а может, и целиком новые значения). Таким образом, вторая функция повтора в поэтическом тексте, неразрывно связанная с первой (конструктивной), – **семантическая**, состоящая в изменении значения словоформы при помещении ее в новое словесное окружение.

1 Будет играть – свет свечной

2 С косточки – да – в ямочку

5 С правой свечи – воск потек ...

6 Ямочки ре-беночка

Виды повтора: деривационный повтор в корневой разновидности, словообразовательный повтор (повтор словообразовательной модели – корневой морф + уменьшительный суффикс –**очк-**, дублирующийся в дальнейшем в словах: **мамочка**, **ямочки ребеночка**, **бычок**, **на бочок**, **большевичок**). В поэме с помощью словообразовательного повтора Марина Цветаева не только