Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Удмуртский государственный университет»

На правах рукописи

Сафронова Ирина Павловна

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ПУНКТУАЦИИ

МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

(на материале циклов «Стихи к Блоку» и «Стихи к Пушкину»)

Специальность: 10.02.01 – Русский язык

Диссертация

на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель:

доктор филологических наук,

профессор Донецких Л.И.

Ижевск - 2004

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава I Современная пунктуация и ее функциональная предназначенность (некоторые аспекты научной библиографии).....	12
§1. Краткая история становления русской пунктуационной системы.....	12
§2. Принципы и назначение современной пунктуации.....	15
§3. Определение понятия «авторская пунктуация».....	19
Глава II Некоторые особенности поэтики Марины Цветаевой.....	29
§ 1. Своеобразие стиля Марины Цветаевой.....	29
§2. Тема поэта в лирике М.Цветаевой.....	40
Глава III Эстетические функции знаков препинания в циклах Марины Цветаевой «Стихи к Блоку» и «Стихи к Пушкину».....	43
Раздел 1. «Стихи к Блоку».....	45
§1. История создания цикла «Стихи к Блоку».....	45
§2. Знаки конца предложения.....	51
§3. Знаки препинания внутри предложения.....	77
§4. Сочетание знаков препинания.....	135
Раздел 2. «Стихи к Пушкину».....	152
§1. История создания цикла «Стихи к Пушкину».....	152
§2. Знаки конца предложения.....	157
§3. Знаки препинания внутри предложения.....	178
§4. Сочетание знаков препинания.....	209
Заключение	219
Библиография	228

ВВЕДЕНИЕ

Художественная речь, а в особенности речь поэтическая, как правило, имеет своей задачей не простое изложение фактов и явлений жизни, а максимальное воздействие на человека через раскрытие сложных переживаний и чувств. Для этого используются все приемы, которыми располагает язык в его письменных формах. Пунктуация, по свидетельству А.Б. Шапиро, также «является одним из очень выразительных средств передачи тех сторон содержания, которые либо не могут вовсе, либо не могут во всей полноте и глубине передаваться при помощи слов и грамматического оформления высказывания» [Шапиро, 1955; с.71].

Существующая в русском языке пунктуационная система четко организована и основана на строгих принципах. Она представляет собой тот механизм, с помощью которого осуществляется коммуникация между читающим и пишущим. Структура, смысл и интонация высказывания диктуют постановку необходимого пунктуационного знака. Художники слова также следуют установленным нормам, однако эстетическая заданность поэтического текста может изменить смысловой объем, нарушить интонацию и место постановки знака.

Многофункциональная природа знаков препинания в произведениях литературы еще не стала объектом пристального внимания ученых. Из числа тех, кто обращался к этому вопросу, можно назвать Н.С. Валгину, известного синтаксиста, посвятившую несколько статей проблеме «авторской пунктуации» [Валгина, 1978, 1995], изучению стилистических функций знаков препинания у Марины Цветаевой [Валгина, 1978], Анны Ахматовой [Валгина, 1979] и Александра Блока [Валгина, 1980]. Заметки о пунктуации других авторов находим в статьях Ф.Т. Гришко [Гришко, 1978], Н.Н. Ореховой [1981, 1993, 1996], Н.Н. Барулиной [Барулина, 1982], Л.М. Кольцовой [Кольцова, 2000], Н.Г. Гольцовой [Гольцова, 2001] и некот. др.

Актуальность диссертационного исследования определяется

недостаточной разработанностью методики описания функциональной предназначенности знаков препинания в поэтическом тексте, возросшим интересом к изучению идиостиля отдельного художника на основе принципа целостности лингвистического анализа.

На рубеже XX-XXI веков в связи с переосмыслением этических и эстетических ценностей, с открытием архивов наблюдается повышенный интерес к творчеству Марины Цветаевой – гениального поэта, предсказавшего свою славу: «Моим стихам... настанет свой черед».

Творчество Цветаевой – богатый материал для исследования эстетических функций знаков препинания, потому что «литература, созданная Цветаевой, есть литература над-текста» [Бродский, 1998; с.74]. За последнее десятилетие, по свидетельству С.Ю. Лавровой [1998] и Л.В. Зубовой [1999], появилось много новых работ о поэзии Цветаевой, «но все же следует признать, – пишет Л.В. Зубова, – что тексты Марины Цветаевой еще по-настоящему не прочитаны, и продолжение лингвистического исследования ее произведений долго еще будет актуальным и необходимым в попытках понять этого уникального поэта» [Зубова, 1999; с.7].

Обилие знаков препинания, жесткий ритм, обрывочность фраз, усложненная синтаксическая структура предложений отличают цветаевский текст. Порой кажется, что знаков препинания больше, чем слов, и смысл стихотворения затемняется без его напряженного прочтения через пунктуационную призму. « “У поэта не должно быть «лица», у него должен быть голос, голос его – его лицо”, – писала Марина Цветаева. Поэт – «только голос». Неважно, о чем он пишет, важно, чтобы он сказал это свое «что», как никто другой», – отмечает Елена Айзенштейн [Айзенштейн, 1998; с.215]. Воплотив в своем творчестве неповторимый стиль и ей одной присущий «голос», Цветаева добивалась того, что «новизна, сила, яркость» ее стихов, по словам Семена Липкина, «потрясали» [Липкин, 1997; с.404]. Немалую роль в становлении этого «голоса», в оформлении своего собственного стиля, непохожего ни на что остальное, играет пунктуация, которую исследователи

в большинстве своем, характеризуя поэтику М. Цветаевой, обходят вниманием.

Предметом настоящего исследования стали поэтические циклы Марины Цветаевой «Стихи к Блоку» и «Стихи к Пушкину». Их выбор обусловлен тематически; способом объединения стихотворений – циклизацией; хронологической разновременностью создания, отразившейся в функциональной типологии знаков препинания; эстетической заданностью пунктуации, обусловившей смысловую и эмоционально-оценочную насыщенность текстов.

В цикле «Стихи к Блоку» уже в первом стихотворении на 81 слово, включая союзы и предлоги, приходится 29 пунктуационных знаков, то есть примерное соотношение 3:1, а в четвертом стихотворении на 16 слов – 14 знаков, то есть почти 1:1. В цикле «Стихи к Пушкину» соотношение слов и знаков в разных стихотворениях примерно составляет либо 2:1, либо 3:1, а в шестом стихотворении, состоящем из 49 слов, встречается 40 пунктуационных знаков, то есть почти 1:1. Поэтому вопрос о соотношении и соразмерном употреблении знаков препинания в творчестве Марины Цветаевой является правомерным при изучении идиостиля поэта.

Объектом исследования стала пунктуационная система вышеназванных циклов, нормативные и индивидуально-авторские ее экспликации в текстах.

Цель работы – изучение эстетических функций знаков препинания на материале блоковского и пушкинского циклов.

Ее решение определялось суммой **конкретных задач**:

- выяснить назначение пунктуации в художественном тексте;
- осмыслить параметры понятия «авторская пунктуация»;
- обозначить эстетические функции знаков препинания в авторском тексте;
- установить взаимодействие грамматического, смыслового и интонационного принципов в функционировании тех или иных знаков;

- исследовать контекстуальную зависимость индивидуально-авторского употребления знаков препинания при характеристике образа мира поэта.

Научная новизна работы заключается в уточнении содержательного объема термина «авторская пунктуация», характеристике места и стилистической роли знаков препинания в формировании идиолекта Марины Цветаевой.

Важнейшим **методологическим принципом**, положенным в основу исследования, является органическое единство формы и содержания, проявляющееся в раскрытии динамики смыслопорождения художественного текста, его структурного и интонационного своеобразия. Реализация этого принципа потребовала сочетания различных **методов** и приемов анализа. Главным является метод эстетического анализа текста, предложенный Б.А. Лариным и развитый его учениками: от рассмотрения языковых единиц к постижению эстетических функций в тексте. Сегодня этот метод осложнен комплексным включением подходов, отработанных психолингвистикой, лингвокультурологией и методом статистического анализа. Это позволило гармонически соединить разные аспекты изучения художественного текста, выявить типологические особенности употребления знаков препинания, определить контекстуальную обусловленность и обозначить их идиостилевую роль.

А.Б. Шапиро в одной из своих работ пишет, что «в пунктуации должны быть различаемы две стороны: то, что относится к пишущему, и то, что относится к читающему. Пунктуация является средством, при помощи которого пишущий выражает определенные значения и оттенки, вкладываемые им в свое письменное высказывание, а читающий, видя пунктуационные знаки в написанном (напечатанном) тексте, на основании их воспринимает выражаемые ими значения и оттенки. Из этого вытекает, что значения и оттенки, выражаемые знаками препинания, должны быть совершенно одинаковыми для пишущего и для читающего» [Шапиро, 1955; с.65]. Однако нельзя не согласиться с Н.Г. Гольцовой [2001], которая

утверждает, что в структуре художественного текста знаки препинания приобретают особую, функционально-стилистическую значимость. Верное определение в контексте роли каждого знака препинания позволяет проникнуть в смысловую, эмоциональную и интонационную ткань художественного текста, то есть глубже понять и оценить прочитанное и тем самым максимально приблизиться к авторскому замыслу. Причем, «наблюдения над употреблением знаков препинания в художественном тексте, анализ пунктуационной системы того или иного автора помогают не только проникнуть в смысловую ткань текста, но и определить эстетические взгляды писателя, а сопоставительный анализ произведений разных лет позволяет сделать выводы и об эволюции эстетических взглядов автора» [Гольцова, 2001; с.63].

Теоретическая значимость работы определяется дальнейшим развитием концепции о роли пунктуации в художественном тексте; уточнением понятия «авторская пунктуация»; представлением ее типологии на основе структурного, смыслового и интонационного принципов функционирования, разработанных А.Б. Шапиро, В.Ф. Ивановой и Н.С. Валгиной, в проекции на художественное творчество М. Цветаевой, поэта неординарного, но все еще мало изученного в отечественной науке.

Практическая значимость работы состоит в том, что наблюдения и выводы, представленные в диссертации, могут быть использованы в учебных пособиях различного типа при описании функций пунктуации и трудных случаях постановки знаков препинания; при осмыслении такого явления, как «авторская пунктуация». Результаты исследования могут оказаться полезными в вузовском курсе стилистики, в спецкурсах и спецсеминарах по лингвопоэтике и идиостилю писателей, а также в школьном преподавании литературы и русского языка.

Положения, выносимые на защиту:

- Пунктуация – категория номинативно(нормативно)-прагматическая, способная выполнять коммуникативную и эстетическую функции.

Нормативные принципы использования знаков препинания предполагают связь со сложившимися традициями выбора пунктуационного знака, учет его способности передавать определенный набор смыслов и интонаций. Авторские проекции всегда прагматичны, суггестивны.

- Авторская сообразность и соразмерность в использовании пунктуационной системы в пространстве художественного целого раскрывает индивидуально-авторское мировосприятие и чувство окружающего мира; помогает установить эстетические связи между компонентами текста с учетом его языковых и неязыковых единиц; ограничить идиостилевой рисунок поэтической картины художника.
- Многофункциональность авторской пунктуации проявляется не в нарушении пунктуационной системы языка, не в пренебрежении традиционными значениями знаков, а в усилении их эстетической значимости, расширении границ их использования, в обогащении изобразительных возможностей русского литературного языка.
- Пунктуация – эстетически рефлексивная категория идиостиля М. Цветаевой: она актуализирует логический и смысловой центры предложения, оформляет интонационный рисунок стихотворения, задает особый ритм, структурирует текст, открывая новые стороны в авторской картине мира.
- М. Цветаева бережно относится к правилам нормативного синтаксиса. В ее поэтике нашли отражение почти все знаки препинания, а также их сочетание. Самый полифункциональный и эстетически значимый в ее творчестве знак – тире.
- Употребление знаков препинания в циклах Марины Цветаевой неодинаково. Особое мастерство, тонкость и многозначность в использовании пунктуации отличает поздний цикл «Стихи к Пушкину».

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии.

Во Введении обосновываются актуальность, научная новизна работы,

определяются предмет и объект изучения, формулируются цели, задачи, называются методы и приемы исследования, теоретическая и практическая значимость, представляется структура и апробация работы, а также положения, выносимые на защиту.

В первой главе «Современная пунктуация и ее функциональная предназначенность (некоторые аспекты научной библиографии)», которая включает в себя три параграфа: «Краткая история становления русской пунктуационной системы», «Принципы и назначение современной пунктуации» и «Определение понятия “авторская пунктуация”», дается краткая историческая справка, анализируется состояние, принципы и назначение современной пунктуации, ее роль в художественном тексте, а также уточняется содержание термина «авторская пунктуация».

Вторая глава «Некоторые особенности поэтики Марины Цветаевой» состоит из двух параграфов.

§ 1. «Своеобразие стиля Марины Цветаевой» содержит попытку кратко охарактеризовать основные особенности стиля М. Цветаевой.

§2. «Тема поэта в лирике М.Цветаевой» – одна из самых важных. Поэт в ее представлении – «высший из людей». Блок и Пушкин были для Цветаевой Богами поэзии.

Третья глава «Эстетические функции знаков препинания в циклах Марины Цветаевой “Стихи к Блоку” и “Стихи к Пушкину”» состоит из двух разделов: «Стихи к Блоку» и «Стихи к Пушкину». Первый раздел включает четыре параграфа: «История создания цикла «Стихи к Блоку»», «Знаки конца предложения», «Знаки препинания внутри предложения», «Сочетание знаков препинания». Второй раздел структурно дублирует первый. В данной главе исследуются способы репрезентации знаков препинания (нормативных и авторских) в стихотворениях блоковского и пушкинского циклов.

В Заключении подводятся общие выводы.

Библиография насчитывает более двухсот наименований.

Апробация работы осуществлялась в виде докладов на XXVIII и XXIX

Итоговых студенческих научных конференциях УдГУ (Ижевск, 2000, 2001), на V и VI Российской университетско-академической научно-практической конференции (Ижевск, 2001, 2003), на Международной конференции студентов, аспирантов и молодых преподавателей (Ижевск, 2002), на Международной научно-практической конференции «VII Короленковские чтения» (Глазов, 2004). По теме диссертации опубликовано 6 работ, 4 находятся в печати.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Сафронова И.П. Семантико-стилистическое своеобразие двоеточия в цикле «Стихи к Блоку» Марины Цветаевой // Тезисы докладов XXIX итоговой студенческой научной конференции 18 мая 2001г., Ижевск, 2001. – С.241-243.
2. Сафронова И.П., Донецких Л.И. Пунктуация Марины Цветаевой: эстетические функции двоеточия в цикле «Стихи к Блоку» // Лингвистический и эстетический аспекты анализа текста и речи в 3 томах.: К 85-летию высшего профессионального образования на Урале. Сборник статей Всероссийской (с международным участием) научной конференции 20-22 февраля 2002г.. – Соликамск. – С.498-502.
3. Сафронова И.П. Эстетические функции тире в поэзии Марины Цветаевой (на материале цикла «Стихи к Блоку») // Вестник Удмуртского университета. Филологические науки. Выпуск 2. – 2003. – С.80-89
4. Сафронова И.П. Эстетические функции двоеточия в цикле М.Цветаевой «Стихи к Блоку» // VI Российская университетско-академическая научно-практическая конференция. Материалы докладов. Ижевск, 2003. С.252-253.
5. Эстетические функции точки в циклах М. Цветаевой «Стихи к Блоку» и «Стихи к Пушкину» // Вестник Удмуртского университета. Филологические науки. Выпуск 5 (2). – 2004. – С.11-19.
6. Сафронова И.П. Эстетические функции индивидуально-авторского тире в цикле «Стихи к Блоку» Марины Цветаевой // Вестник

Удмуртского университета. Филологические науки. Выпуск 5 (2). – 2004. – С.75-81.

ГЛАВА I

СОВРЕМЕННАЯ ПУНКТУАЦИЯ И ЕЕ ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ПРЕДНАЗНАЧЕННОСТЬ (НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ НАУЧНОЙ БИБЛИОГРАФИИ)

§1. Краткая история становления русской пунктуационной системы

Современная пунктуационная система складывалась исторически. Проблема пунктуации не может освещаться вне динамики ее развития. История становления русской пунктуации глубоко и полно представлена в работах А.Б. Шапиро [1955, 1966], В.Ф. Ивановой [1962], Б.И. Осипова [1992] и Н.Н. Ореховой [2001]. Поэтому считаем возможным подробное освещение этого материала в диссертации опустить. Остановимся лишь на некоторых аспектах этой проблемы.

Действующая в настоящее время система русской пунктуации, как отмечают исследователи, главным образом сложилась к тому времени, когда окончательно сформировались основы русского литературного языка, а именно к XVIII столетию.

Наиболее отчетливо теоретические основы нашей пунктуации определили В.К. Тредиаковский и М.В. Ломоносов. В.К. Тредиаковский писал, что «препинание есть слов, членов и целые речи разделение, определенными знаками изображаемое, во чтении к понятию содержания и к отдохновению служащее, также и порядок сочинения указывающее» [Тредиаковский, 1748; с.261].

М.В. Ломоносов так формулирует назначение пунктуации: «Строчные знаки ставятся по силе разума и по его расположению и союзам» [Ломоносов, 1952; с.436].

Как Тредиаковский, так и Ломоносов основное назначение пунктуации видели в смысловом расчленении речи. При этом они указывали, что это деление связано с синтаксической структурой предложения. Однако в грамматике Ломоносова отсутствует учение о предложении, поэтому в его определении нет четкого синтаксического критерия: он говорит только о союзах.

В главе «О знаках» Ломоносов дает восемь строчных знаков: запятая (,), точка (.), две точки (:), точка с запятой (;), вопросительный знак (?), удивительный (!), единительный (-), вестительный (()). Однако у Ломоносова еще не указаны тире, многоточие, кавычки. Эти знаки вводились в практику письма постепенно. Тире в России (или черту, как его называли раньше) впервые стал употреблять Н.М. Карамзин. А вот кто был «автором» кавычек и многоточия, пока неизвестно.

Тире впервые указано в грамматике А.А. Барсова (1797 г.), ученика Ломоносова, и называется им «молчанка» (черта). В этом же труде упоминаются уже и кавычки (под названием знак «вносный»), но многоточия еще нет.

Тире, несмотря на его «популярность» сегодня, привилось не сразу, его долгое время вообще избегали. «Права» этого знака приходилось даже защищать. «Так, Е. Филомафитский в докладе «О знаках препинания вообще и в особенности для российской словесности», прочитанном в Обществе любителей словесности, рассказывал, что, когда он начал издавать журнал «Украинский вестник» и стал употреблять тире, «некто удостоил его письмом». Неизвестный спрашивал: «Что значит сия черная полоса чернил?» и хотел знать, почему он употребляет тире, тогда как Вольтер, написавший 100 томов своих сочинений, не употребил ни одного из них. И Филомафитский показывает на примерах, что тире весьма удобный и нужный знак» [Иванова, 1962; с.13-14]. Говоря о работе Е. Филомафитского, следует заметить, что ученый не ограничился критикой современного ему состояния русской пунктуации. Он предложил свою систему правил

постановки знаков препинания. Однако, по свидетельству А.Б. Шапиро, не все изложенное им можно признать полностью правильным. Дальнейшая история русской пунктуации не подтвердила его оценки скобок и многоточия, но общий характер высказываний свидетельствует о серьезности понимания рассматриваемой проблемы [Шапиро, 1966; с.27].

Многоточие впервые указано в грамматике А.Х. Востокова и называется «знак пресекательный». Автор говорит о том, что этот знак ставится тогда, когда речь бывает прервана.

Таким образом, в XIX веке закончилось графическое обогащение пунктуационной системы, но правила постановки знаков препинания в начале XIX века характеризуются еще значительным разнообразием.

Отметим, что в течение всего XIX века вопросы, относящиеся к области пунктуации, затрагивались редко и очень поверхностно.

Лишь после выхода труда Я.К. Грота «Спорные вопросы русского правописания от Петра Великого доныне» (1899) русская пунктуационная практика получила правила регламентации. Я.К. Грот изложил правила пунктуации по знакам препинания: для каждого знака он указал все случаи его употребления и проиллюстрировал это на примерах. Правила орфографии и пунктуации, сформулированные Я.К. Гротом, вошли в практику школы и издательств, как отмечает А.Б. Шапиро, в основных чертах они действуют и в настоящее время [Шапиро, 1966].

В трудах А.М. Пешковского («Школьная и научная грамматика», 1918) и Л.В. Щербы («Пунктуация. Литературная энциклопедия», 1935) основное внимание при определении роли пунктуации уделяется ритмомелодической стороне речи.

В настоящее время употребляются те же знаки препинания, однако пунктуация не остается статичной: благодаря высокому статусу русской литературы и быстрому развитию средств массовой информации расширяются интонационные, смысловые и функциональные возможности знаков препинания.

§2. Принципы и назначение современной пунктуации

«Пунктуация наряду с орфографией представляет собой очень важную сторону в оформлении письменной речи» [Иванова,1962; с.4]. Как уже отмечалось, вопрос о функциональной предназначенности знаков препинания еще не стал предметом специального и всестороннего изучения. Пунктуацию как объект изучения лингвисты либо отодвигают на второй план, либо вообще игнорируют. Обращение к проблеме назначения пунктуации мы видим в трудах таких ученых, как А.М. Пешковский [1918], Л.В. Щерба [1935], А.Н. А.Б. Шапиро [1955, 1966], Гвоздев [1958], В.В. Виноградов [1959], В.Ф. Иванова [1962], А.Б. Пеньковский и Б.С. Шварцкопф [1979], Н.С. Валгина [1983], А.Н. Наумович [1983], Н.Н. Орехова [2001] и др. Их исследования представляют собой серьезную разработку этого вопроса, теоретически мы опираемся на эти труды.

А.Б. Шапиро пишет, что пунктуация является одним из составных элементов письменной речи и «входит в число тех средств, которые служат для выражения различных, весьма существенных сторон смысла текста» [Шапиро,1955; с.86]. По свидетельству ученого, основной ролью пунктуации является обозначение смысловых отношений и оттенков, которые важны для понимания письменного текста, но не могут быть выражены лексическими и синтаксическими средствами. «Пунктуация используется в качестве параллельного, вторичного по отношению к лексике и синтаксису средства. В ряде случаев можно считать такую пунктуацию даже загромождающей наше письмо, однако надо признать, что и тогда, когда знаки препинания только подкрепляют значения и отношения, выраженные другими языковыми средствами, они большей частью не затрудняют читателя, а помогают ему быстрее и вернее разбираться в синтаксической структуре текста и в значениях, вложенных в него пишущим» [Шапиро,1955; с.86].

Важным звеном пунктуационного механизма, с точки зрения Н.Н.

Ореховой, являются **пунктуационные принципы** (основы). Она установила, что важнейшей особенностью семиозиса пунктуационной системы является потенциальная возможность опоры на разные основы в отдельные исторические периоды; в конкретные периоды в силу разных обстоятельств одна (и более) основа доминирует [Орехова, 2001].

Интересные положения находим в работах В.Ф. Ивановой. Она утверждает, что ведущим принципом современной пунктуации является логико-грамматический, так как разъединить смысловую и грамматическую роль знаков препинания очень трудно. «Смысловое содержание речи выражается в грамматически организованных предложениях, то есть осуществляется средствами лексики и грамматики. Грамматическое членение речи сопровождается в письменной речи постановкой знаков препинания. Но поскольку грамматическое членение речи является одновременно и смысловым, то можно говорить о логико-грамматическом или, уже, логико-синтаксическом принципе нашей пунктуации» [Иванова, 1962; с.15]. Она считает, что у одних знаков препинания непосредственно смысловое значение ярче, заметнее, прямее и определеннее, чем у других. Примерами являются вопросительный знак, скобки в отдельных случаях, многоточие. У запятой, наоборот, смысловое назначение чаще «подавлено» грамматическим.

Особенно многоаспектно и глубоко проблему пунктуации представляют работы Н.С. Валгиной. Она выделяет **три** основных **принципа** современной русской пунктуации, взаимосвязанных между собой. По утверждению Н.С. Валгиной, русская пунктуация имеет прочные основы – формально-грамматические. Она пишет: «Знаки препинания являются прежде всего показателем синтаксического, структурного членения письменной речи. Именно этот принцип сообщает современной пунктуации стабильность. На таком основании ставится наибольшее число знаков» [Валгина, 1991; с. 415]. Таким образом, первым принципом современной пунктуации, по мнению Н.С. Валгиной, является **структурный** принцип: именно он способствует

разработке твердых общеупотребительных правил в расстановке знаков препинания. «Знаки, поставленные на таком основании, не могут быть факультативными, авторскими. Это тот фундамент, на котором строится современная русская пунктуация. Это, наконец, тот необходимый минимум знаков, без которого немислимо беспрепятственное общение между пишущим и читающим» [Валгина,1991; с. 416].

Второй принцип современной пунктуации, по ее мнению, – **смысловой**. Валгина отмечает, что «грамматически значимые части совпадают с логически значимыми, со смысловыми отрезками речи, поскольку назначение любой грамматической структуры – передать определенную мысль» [Валгина,1991; с. 416]. При этом она оговаривает, что если подходить к этому вопросу с другой стороны, то можно увидеть, что и смысловое деление речи подчиняет себе структурное, то есть «конкретный смысл диктует и единственно возможную структуру. Строение предложения как бы программируется заданным смыслом. При необходимости передать иной смысл предложение при этом же наборе слов конструируется по-другому» [Валгина,1983; с.10]. Особенно интересным оказалось ее замечание о том, что многие знаки препинания выполняют исключительно смысловую роль, причем очень часто с эмоциональной окраской. Например, Валгина указывает, что тире в художественной речи отводится важная смыслоразличительная роль. Знаки препинания помогают пишущему сделать очень тонкие смысловые выделения, заострить внимание читателя на самых важных деталях, показать их особую значимость и весомость [Валгина, 1983; с.14].

Наконец, она выделяет и третий принцип современной пунктуации – **интонационный**, утверждая, что иногда выбор знака целиком зависит от интонации. При этом Валгина замечает, что эта функция редко реализуется в «чистом виде», чаще опосредуется первыми двумя: если интонация передает смысловую значимость речи, то интонационный принцип используется как сопутствующий смысловому, а в том случае, когда «интонация является

показателем лишь эмоциональной окраски речи, тогда интонационный принцип действует, так сказать, в чистом виде. Такие интонационно обусловленные знаки передают эмоциональную напряженность, стремительность речи, то есть отражают ее экспрессивность, особую выразительность. <...> Интонации чисто эмоционального плана в своих частных проявлениях предельно субъективны, и фиксирование их в письменном тексте с помощью знаков всецело связано с индивидуальностью пишущего» [Валгина,1983; с.18].

Пунктуационная типология, предложенная А.Б. Шапиро, В.Ф. Ивановой, А.Б. Пеньковским и Б.С. Шварцкопфом, Н.С. Валгиной, а также А.Н. Наумович позволяет сделать концептуальный вывод: существующая в настоящее время пунктуация **системно** организована. Основой этой системы является синтаксический строй русского языка: его структурные и семантические закономерности. «Структурный и смысловой принципы тесно взаимосвязаны. Совпадение семантических и структурных показателей дает стабильные знаки; расхождение между ними рождает варианты в оформлении. В этом случае нужный смысл организует и нужную структуру (находит свою форму). Смысл диктует и интонацию, которая обычно выступает как средство выражения смысла и, следовательно, структуры...» [Валгина,1983; с.18-19]. Именно совмещение принципов является показателем развитости русской пунктуации, ее гибкости, позволяющей выражать тончайшие оттенки смысла и структурное многообразие. Эти выводы положены нами в основу исследования.

Таким образом, современная пунктуация – очень сложная и богатая система. Разносторонность этой системы открывает большие возможности для пишущего, именно это превращает пунктуацию при творческом ее использовании в мощное смысловое и стилистическое средство. С помощью знаков препинания читающий верно понимает написанное, а пишущий передает то, что нельзя выразить лексически.

Особенно большую роль пунктуация играет в поэтических

произведениях, где в небольшом по объему тексте необходимо передать емкое содержание. Поэтому художественные тексты Цветаевой – богатый материал для иллюстрации органичной связи структуры, смысла и интонации, организуемых пунктуацией. При исследовании поэтического творчества поэта мы учитывали три принципа русской пунктуации: структурный, смысловый и интонационный. Их взаимодействие в поэзии является показателем большого мастерства автора.

§3. Определение понятия «авторская пунктуация»

Пунктуация – система невербальных знаков, графических средств – категория номинативно-прагматическая, способная выполнять коммуникативную и эстетическую функции.

На современном этапе, как отмечает Н.Н. Орехова, практическое использование знаков препинания осуществляется на основе *пунктуационной нормы*, которая обеспечивает единство подхода к пунктуированию со стороны пишущего и читающего. Будучи сформированной в конкретно-историческом контексте эволюции языка, норма является феноменом социолингвистической природы и отражает наиболее адекватные реализации системы, выводимые из узуса [Орехова, 2001].

Ориентированная на структурно-логическую организацию речи, предложения, пунктуационная номинативность тесно связана с синтаксисом. Нормативные принципы построения текста предполагают прежде всего связь со сложившимися традициями выбора знака препинания, учет его способности передавать определенный набор смыслов и интонаций. Норма, правила не исключают отклонений – вариантов – ошибочных и целевых. Целевое, как правило, стилистически маркировано, эстетически значимо. Как пишет Л.М. Кольцова, художник стремится «сквозь обнаруженную систему «прозреть пути оформления языкового материала». Эта задача предполагает «поиск «ключей тайн» искусства «поэтичности», «эстетичности», то есть тех

свойств и качеств текстов, которые обладают огромной силой воздействия суггестии, а в конечном счете имеют огромную информационную емкость» [Кольцова, 2000; с.201].

Авторские исследовательские проекции всегда *прагматичны*. Не составляет исключения в этом плане и пунктуация. Объяснение пунктуационных отклонений, избыточности или бедности их использования – проблема лингвопоэтики такая же, как изучение художественных концептов, символическо-мифологических средств художественного текста, характера языковой личности, монологических и диалогических способов построения дискурса и т.д.

Проблема лингвистики и стилистики литературных произведений, возникшая в 80-е годы XX века, породила интерес к эстетическим функциям знаков препинания при отражении художественного мира автора. Пунктуация в художественных текстах выполняет очень сложные и разнообразные функции. «В художественной литературе, – указывает Н.С. Валгина, – широко используются такие знаки препинания, которые выражают эмоционально-экспрессивные качества письменной речи и разнообразные оттенки смысла, хотя и здесь грамматические знаки обязательны и неременны. Вся пунктуационная система полно, широко и многообразно служит в художественном тексте одним из существенных и ярких средств передачи как логического, так и эмоционального содержания. Изучение пунктуации выдающихся мастеров художественного слова свидетельствует о ее богатых стилистических возможностях. Своеобразная пунктуация – это один из элементов стиля автора» [Валгина, 1991; с.428-429].

Интерес к «авторской пунктуации» в русском языкознании возник в середине XVIII – начале XIX вв. Тонкое понимание структурно-синтаксических особенностей русского литературного языка позволило Е. Филомафитскому установить иерархические отношения между знаками препинания в поэзии М.В. Ломоносова и Г.Р. Державина; Ф.И. Буслаеву увидеть в знаках препинания средство, способное точно воспроизводить и

воспринимать мысли и чувства пишущего.

Новые рубежи в осознании этой проблемы открывает конец XIX – начало XX вв. В работах К. Полевого, Я.К. Грота, А.М. Пешковского, Л.В. Щербы грамматические аспекты осмысления пунктуации тесно связывается с психологией. В первой половине XX века в статье «Заметки о знаках препинания А.С. Пушкина» В.И. Чернышев обращается к проблеме пунктуационных знаков, поставленных самим автором, и знакам, которые ставят редакторы. Ученый отмечает, что очень важно соблюдать авторскую постановку, так как именно она отражает точный смысл, который хотел передать художник.

Авторская пунктуация как проблема, как категория эстетическая становится особенно актуальной во второй половине XX века. Ей посвящены работы Вл. Орлова [1976], Ф.Т. Гришко [1978], Н.С. Валгиной [1978, 1979, 1980, 1983], Н.Н. Ореховой [1981, 1993, 1996], Н.Н. Барулиной [1982], Т.Н. Ворониной [2000], Л.М. Кольцовой [2000], Н.Г. Гольцовой [2001], Е.А. Иванчиковой [2001], М.Ю. Нарынской [2002], Р.Н. Бутова [2002], И.В. Кудровой [2003] и др.

В своих рассуждениях об «авторской пунктуации» мы опираемся на работы Ф.Т. Гришко [1978], Н.С. Валгиной [1978, 1979, 1980, 1983], Н.Н. Барулиной [1982], Л.М. Кольцовой [2000], Н.Г. Гольцовой [2001], Р.Н. Бутова [2002] и др. Вслед за Н.С. Валгиной считаем, что в текстах художественной литературы многое зависит от умения автора с помощью знаков передавать тончайшие оттенки смысла, которые не могут быть выражены лексически и синтаксически, поэтому пунктуацию можно с полным правом назвать одним из ярких средств повышения выразительности текста [Валгина, 1983].

Глубокие и тонкие наблюдения над инновационными функциями знаков препинания позволяют не просто оценить эмотивные возможности, казалось бы, безобразных языковых средств письменной речи, но и говорить об их системообразующих качествах, идиостилевой роли в организации

пространства художественного текста. Картина образа мира, создаваемого писателем, не будет цельной без учета системно-функциональных свойств пунктуации текста. Пунктуация, как указывает Л.М. Кольцова, – «дополнительная и вспомогательная адаптивная система письменной формы коммуникации» [Кольцова, 2000; с.205], хотя закрепленный за знаками препинания статус единиц пунктуации, по ее мнению, явно завышен: слишком многозначными, многофункциональными, взаимозаменяемыми оказываются эти «единицы» [Кольцова, 2000; с.204].

Прагматический аспект русской пунктуации в отечественной науке тесно связан с понятием «авторская пунктуация» («нерегламентированная пунктуация», «индивидуально-авторская пунктуация», «поэтическая пунктуация», «оказиональная пунктуация»). Эти термины, на наш взгляд, вбирают в себя понятие, которое определяем как *эстетически значимые единицы авторского мышления, с помощью которых создается неповторимая картина художественного образа мира и передаются эмоции творческой личности*. Эти термины в современной лингвостилистике используются как синонимы.

По поводу авторских знаков Н.С. Валгина высказывает справедливую мысль, что при чтении художественных текстов мы часто сталкиваемся с проблемой несоответствия некоторых знаков конкретным правилам русской пунктуации. Однако при достаточной подготовленности мы читаем эти знаки, то есть постигаем их сущность, их смысл в контексте. Подобные случаи нередко квалифицируются как авторские. Такой упрощенный взгляд на «авторство» знаков, естественно, не решает проблемы и требует более тщательного рассмотрения.

В современной лингвистике термин «авторские знаки» используется в значениях:

- 1) все знаки препинания, стоящие в авторской рукописи, то есть в буквальном смысле поставленные автором (и регламентированные правилами и нерегламентированные);

2) знаки, не поддающиеся объяснению с точки зрения действующего свода правил, так называемая нерегламентированная пунктуация.

Вслед за Н.С. Валгиной мы считаем необходимым объяснить второе употребление термина для того, чтобы уточнить и конкретизировать его содержание, потому что нерегламентированность употребления может быть вызвана различными причинами, иногда вовсе не связанными с проявлением авторской индивидуальности. Н.С. Валгина выделяет три круга явлений, которые объединяет нерегламентированная пунктуация.

1. Прежде всего, учитывается пунктуационная практика определенного исторического периода. Пунктуация современная складывалась исторически, знаки меняли функции, менялись и условия их применения. То, что современным читателем ощущается как необычное, как несоответствующее норме, в прошлом могло быть вполне закономерным. Такие знаки нельзя отнести к числу авторских. Это не своеобразие автора, а лишь отражение пунктуации определенного исторического момента.

2. Больше связаны с индивидуальностью пишущего знаки препинания, которые выбираются в зависимости от конкретных задач высказывания. Их применение варьируется, и, значит, автор относительно свободен в выборе. «Знаки эти связаны с содержательной стороной текста и отражают авторское стремление передать смысл написанного точно таким, каким он представляется ему самому. Такие знаки можно считать авторскими, но только в том смысле, что они заложены в авторскую программу осмысления написанного. То есть любой автор при необходимости передать тот же смысл поступил бы, вероятно, так же.

Контекстуально обусловленные знаки – это своеобразные сигналы смысла. Но это не те знаки, по которым можно отличить, например, Л. Толстого от А. Чехова или М. Горького» [Валгина, 1983; с.164].

Итак, возможные варианты в расстановке знаков препинания

являются следствием различного осмысления текста, но не оригинальности самого применения знака.

3. Однако в художественной литературе есть знаки, которые вызываются не столько требованиями контекста (когда знаки подчинены содержательной стороне его), сколько ярко выраженным пристрастием автора к определенным приемам. Такие знаки передают эмоциональный строй речи, соответствующий особой манере письма, той манере, по которой можно узнать, например, М. Горького и Ф. Достоевского и не спутать А. Чехова и Л. Толстого.

Знаки эти служат созданию экспрессии: либо сообщают динамичность речевому потоку, либо, наоборот, плавность его протеканию, стремительную резкость или лиричность звучания, то есть они несут чисто стилистическую интонацию и являются всецело принадлежностью художественного текста [Валгина, 1983; с.163-164].

Развивая мысль А.М. Пешковского о пунктуационной позиции, Л.М. Кольцова предложила свою типологию, расширяющую и углубляющую представление о единицах пунктуации – о пунктуационной позиции в художественном тексте:

- 1) абсолютно сильная основная позиция;
- 2) сильная основная позиция;
- 3) слабая основная позиция;
- 4) комплементарная сильная позиция;
- 5) комплементарная слабая позиция [Кольцова, 2000; с. 206].

В этой иерархии к собственно «авторским» можно отнести две последние позиции пунктуационных знаков. «Комплементарные сильные позиции определяются логикой индивидуального сознания, – пишет Л.М. Кольцова. – Их наличие в любом авторском тексте – результат сознательного выбора определенных видов, способов и средств представления и организации коммуникативных и конструктивных единиц, выработанных в процессе развития культуры письма в рамках национального языка. <...>

Ограничения, накладываемые правилами, не только могут быть преодолены (и часто успешно преодолеваются), но и сами правила изменяются и корректируются под натиском художественных новаций. Именно в этой области складываются тенденции, которые затем становятся нормой.

Комплементарные слабые позиции тоже диктуются намерениями, целями и задачами автора, но реализуют свои возможности в условиях конкретного речевого акта (фрагмента текста), конкретного текста. Они менее системны и могут быть определены как пунктуационные окказионализмы. ...Они играют чрезвычайно важную роль для реализации авторского замысла» [Кольцова, 2000; с.214].

Затекстовые и подтекстовые суггестии создаются, как правило, комплементарными позициями: сильные комплементарные позиции реализуются в новых сигналах границ синтагм или в стирании границ синтагм. С точки зрения Л.М. Кольцовой, они «придают тексту неповторимый облик, задают особый ритм» [там же, с.213], то есть эстетически фразируют мысль в тексте. Комплементарно слабые позиции – это дополнительные штрихи, определяемые фразировкой. Это «сфера поисков средств для создания и репрезентации многомерного, многозначного и многозначительного содержания... Для авторского текста они оказываются необычайно важными, существенными, складываясь в неповторимое своеобразие авторской манеры, по которой можно безошибочно определить руку Мастера» [там же, с.214]. Это, на наш взгляд, единицы смыслопорождения, эстетически значимые «кванты». Не случайно Л.М. Кольцова называет их «пунктуационные окказионализмы» [там же, с.214].

Интересные мысли Л.М. Кольцовой, справедливо спроецированные в теорию и стилистику текста, несколько не отрицают, на наш взгляд, принципов пунктуации, обозначенных А.Б. Шапиро, В.Ф. Ивановой и Н.С. Валгиной. Аспектология, предложенная Кольцовой, углубила структурно-смысловой подход, открыла новые горизонты исследования пунктуации. Однако построение теории пунктуации, отвечающее современным

требованиям науки, возможно только после накопления большого прагматического материала. Это дело будущего.

Нельзя не согласиться с Р.Н. Бутовым, который пишет: «Пунктуация совместно с единицами других уровней помогает исследователю определить тип речевого мышления автора и, в конечном счете, выйти к авторской позиции в конкретном произведении» [Бутов, 2000; с.182].

Изучение пунктуации выдающихся мастеров художественного слова помогает постичь богатство ее стилистических возможностей. Все своеобразие в использовании знаков пунктуационной системы несет печать индивидуального стиля автора, его творчества и является результатом выявления ее закономерностей, осознания общей функциональной значимости знаков. Важно отметить, что знаки сами по себе не создают выразительности. Эмоциональность текста не повысится только оттого, что автор постоянно будет ставить восклицательный знак или тире. Дело даже не в самом знаке. Каждая пунктограмма может стать выразительной, если она использована мотивированно, с пониманием ее основного значения и умением видеть ее качественный потенциал [Гришко, 1978; Барулина, 1982; Валгина, 1983].

Итак, пунктуационные знаки могут служить средством выразительности, а также способствовать возникновению новых смыслов. Собственно же авторскими можно считать лишь те нерегламентированные знаки, которые включаются в средства авторской стилистики.

Однако чрезмерное употребление индивидуальных знаков опасно тем, что автор рискует остаться непонятым. В этом случае пунктуация не только не открывает новых смыслов употребления знаков препинания, но и начинает мешать, лишает писателя контакта с читателем. «Умение почувствовать разумный предел для индивидуального осмысления знаков – один из показателей талантливости пишущего, степени культуры его мышления» [Валгина, 1983; с.168].

Индивидуальность в использовании знаков препинания заключается в

совершенствовании и обогащении пунктуации, знаки в этом случае помогают читателю проникнуть в глубину мыслей и чувств пишущего. Свобода в пользовании знаками дается только при хорошем знании основ пунктуационной системы, при чутком и бережном отношении к «содержанию» каждого отдельного знака. В противном случае индивидуальность приведет к пунктуационной небрежности или даже неграмотности. Истинное мастерство заключается не в нарушении функциональной значимости знаков препинания, а в расширении границ их использования, что проявляется при сохранении знаками типичных, то есть общественно осознаваемых, значений в нетипичных контекстуальных условиях [Валгина, 1983].

Важным и интересным считаем и следующее дополнение Ф.Т. Гришко: «Одним из случаев авторской пунктуации является частичный или полный отказ от знаков препинания в изобразительно-художественных целях» [Гришко, 1978; с.88]. Такой прием, например, использовал А.П. Чехов в своем рассказе «Письмо к ученому соседу». Пропуск знаков препинания он применил как прием сатирической характеристики, как вполне оправданный стилистический принцип графического изображения невежества и безграмотности урядника Семи-Булатова. «Сознательное устранение всех знаков препинания в определенных эстетических целях. Такое употребление не предусматривается никакими правилами и является подлинно авторским изобретением, контекстуальным новшеством» [Гришко, 1978; с. 88].

Нормативность в использовании знаков препинания, проверенная традицией и спроецированная в сферу художественной речи, организует текстовое пространство, не отрицая возникновения «пунктуационных сценариев» [Кольцова, 2000], подчеркнутого использования излюбленных автором знаков препинания (например, тире в поэтике М.Цветаевой, М.Горького); пунктуационно-смыслового сгущения или разбивки мысли в результате контаминации знаков препинания или нарушения позиции в строке и т.д. Новые пунктуационные локальности, неожиданные смыслы,

необычное паузирование – все это, не нарушая единства текста, выполняет идиофункцию, становится стилевой приметой языковой личности художника. Авторский образ мира моделируется всеми языковыми средствами, в том числе и пунктуацией.

Из всего сказанного выше можно сделать следующие выводы:

- авторская пунктуация – это эстетически значимая единица авторского мышления, с помощью которой создается неповторимая картина художественного образа мира творческой личности;
- к авторской пунктуации следует подходить осторожно, обогатив себя знаниями общих принципов современной пунктуации;
- из всех терминов, содержательно прикрепленных к понятию «авторская пунктуация», – знаки сильной и слабой комплементарной позиции, поэтическая, окказиональная, индивидуально-авторская, нерегламентированная, авторская пунктуация – для работы выбираем два последних, как емкие и целенаправленные на предмет исследования;
- авторская пунктуация не исключает нормы, а лишь дополняет ее, подчиняясь трем основным принципам: структурному, смысловому и интонационному;
- «авторские» знаки служат характеристикой идиолекта отдельного художника.

ГЛАВА II

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

§1. Своеобразие стиля М. Цветаевой

...Стихи М.И. Цветаевой – сгусток, таящий в себе сильнейший эмоциональный и ассоциативный заряд.

И.И. Бабенко

Ее поэзия – это... удивительная точность каждого слова, каждого знака.

Г.С. Выдревич

Стихи ее узнаешь безошибочно – по особому распеву, неповторимым ритмам, необщей интонации.

Вл. Орлов

«Читать стихи большого поэта всегда нелегко. Это напряженная работа для ума и души. И каждый раз – великое, ошеломляющее открытие, – пишет А. Саакянц [Саакянц, 1998; с.5].

«Марина Цветаева... поэт не из легких. Читать ее стихи и поэмы между делом, не читать, а почитать, как почитывают (и тут же забывают) легонькие «стишки», нельзя. В Цветаеву необходимо углубиться, ее поэзия требует от читателя встречной работы мысли. Нужно применить известные усилия для того, чтобы войти в творческий мир поэта.

Нельзя не признать, что иногда эти усилия остаются вознагражденными, но в большинстве случаев они позволяют увидеть обдуманную гармонию этого мира глубоких мыслей и смелых исканий. Читая Цветаеву, вспоминаешь высказанное некогда справедливое суждение: «Искусство – суровый властитель. Порой приходится долго ждать, пока оно соизволит заговорить с тобой»» [Орлов, 1976; с.309].

Удивительная женщина, женщина во всем, яркая, сильная, смелая, страстная – такой Марина Цветаева была с юных лет, когда уверенно заявила: «Моим стихам, как драгоценным винам, настанет свой черед». Действительно, это была очень сильная натура, прошедшая нелегкий жизненный путь. Как известно, Цветаева является одним из крупнейших представителей «серебряного века» русской поэзии. Однако она не принадлежала ни к одному из литературных направлений той поры: ни к акмеистскому «Цеху поэтов», ни к течению символистов, ни к задиристым футуристам. Дело в том, что в ее сознании «просто не совмещались понятия: цех – объединение и поэт – уединенный.<...> «Литературных влияний не знаю, знаю человеческие», – утверждала она» [Саакянц,1998; с.8-9].

Поэзия Цветаевой очень своеобразна и ни на что остальное не похожа. «Стихи ее узнаешь безошибочно – по особому распеву, неповторимым ритмам, необщей интонации. Это, бесспорно, верный критерий подлинности и силы поэтического дарования» [Орлов,1976; с.280].

Многим стихам поэтессы свойственно стремление разобраться в тончайших движениях своей души, уловить ее малейшие колебания и точно выразить их.

Марина Цветаева обладает тем необходимым чувством языка и любовью к нему, которые ей нужны для этого. «Вся ее жизнь – бунт, стремление сломать традиции, преодолеть барьеры. Ее поэзия – это неиссякаемый источник жизни, силы, страсти, любви. Это удивительная точность каждого слова, **каждого знака** (выделено нами – И.С.). Это потрясающая искренность и естественность» [Выдревич,1997; с.6].

Она очень умело использует в своем творчестве самые разнообразные выразительные языковые средства, максимально подчиняя их наиболее точному отражению психологического состояния лирической героини. Нельзя не согласиться с Изой Кресиковой, которая пишет: «Окунувшиеся в ее поэзию весьма часто отмечают мужской склад ее мыслей, порывов, взглядов. Да и сам строй ее стихов (форма, ритмика) далеки от привычной

гармоничности и «воспитанности» женского стиха. И она это знала и бросала это знание себя читателям как вызов...» [Кресикова,1995; с.71].

Действительно, стих ее энергичен, может быть, даже слишком для женщины. Четкий ритм, необычные интонации, смелое объединение в тексте лексики разных пластов, своеобразные стилистические приемы – все это поэт органично сочетает в своем творчестве. Однако, как отмечает М.Л. Гаспаров, «настоящая Цветаева – не в полной аморфности и не в полной четкости, не в единении ритма и синтаксиса на той или другой из этих крайностей: она – посередине, там, где ритм и синтаксис борются друг с другом, причем носителем четкости и порядка выступает ритм, а носителем хаоса и стихии – синтаксис. <...> Обычный вид стихотворения Цветаевой – это железный каркас ритма, порой очень сложного, но с непреклонным единообразием повторяющегося из стиха в стих, и из строфы в строфу, с периодическим членением, с рефренами – повторяющимися словесными сочетаниями или синтаксическими структурами. А поверх этого костяка – бурный разлив перебивающих и подхватывающих друг друга фраз, перехлестывающих через все стихоразделы резкими характерно-цветаевскими переносами, именно от этого такими ощутимыми и напряженными. На фоне четкого ритма еще выразительнее порывистость синтаксиса, на фоне своевольного синтаксиса – четкость ритма. Так складывается ощущение укрощения стихии порядком, естества – искусством, хаотическая энергия страсти превращается в направленную энергию стихотворения» [Гаспаров,1989; с.9].

Важную роль в оформлении сложнейшей синтаксической структуры цветаевского стиха, подчас ломкого и импульсивного, подчас тяжеловесного и громоздкого, играет пунктуация, которая помогает ей передать и предельную уплотненность речи, и ритмические перебои, и интонационные взлеты, и значимые паузы [Валгина,1978; с58].

Многие исследователи творчества Марины Цветаевой единодушно отмечают очень своеобразную расстановку знаков препинания в ее текстах. Нельзя не согласиться с Т.А. Ворониной, которая, цитируя Л. Фейлера,

отмечает, что «пунктуацией М.И. Цветаева артикулирует «несказанное»: «...Пунктуация Цветаевой говорит красноречивее всяких слов, или вернее, говорит о том, о чем Цветаева не может заставить себя говорить»» [Воронина, 2000; с.142].

Интересны по этому поводу наблюдения и Н.Г. Гольцовой, которая пишет: «Индивидуально-авторская пунктуация в произведениях М. Цветаевой – это явление довольно сложное, многообразное и неоднородное. Для ранней Цветаевой характерны непосредственность, лиричность, плавность, что находит свое отражение и в пунктуации; такую пунктуацию можно назвать «спокойной»: как правило, в ранних произведениях мы не встретим отступлений от нормы, нерегламентированные знаки препинания употребляются крайне редко, наиболее часто используется запятая. Для Цветаевой – зрелого мастера характерны упругость, напряженность стиха, стих как бы рвется наружу, отражая состояние внутреннего смятения автора. И пунктуация становится другой. У Цветаевой-прозаика пунктуационная система получает дальнейшее развитие, что придает ее прозе ритмичность, упругость, публицистичность. Для Цветаевой главным в стихе было звучание, о чем она писала неоднократно: «Есть нечто в стихах, что важнее их смысла: – их звучание. («Поэт и время»...), ...звуковое начало в моих стихах преобладает над *словом* как таковым (подразумевается – над смыслом)! (Из письма Ш. Вильдраку...). <...>

Звуковое начало в ее произведениях воплощалось и в знаках препинания, которые определяли интонационное озвучивание текста. <...> У Цветаевой свое восприятие, понимание знаков препинания, свое отношение к ним: «Что такое кавычки? Знак своей непричастности – данному слову или соединению слов. Подчеркнутая чуждость их общепринятому толкованию. Знак своего превосходства над попросту, без кавычек, их произносящим. Кавычки – ирония. То же самое, что «*так называемая жалость*». Так называемая, а мною не так называемая, мною так не называемая, мною называемая – слабость (либо глупость). ...Стихи эти я читаю – *наоборот*:

без кавычек, и вовсе никакого, за *правдою* их, трафарета не чувствую. Перечтите их без кавычек сами – и увидите – человеческое сердце, *вечное*. Простая болевая *правда* их уничтожает трафарет, слова эти *здесь* – звучат заново, совершенно без кавычек. (Как я хотела бы, чтобы они *так* были написаны, и до чего они *так* внутри написаны!) (Из письма А.С. Штейгеру. – II, 532-533). <...>

Эмоциональность и экспрессивность произведения (эмоциональная интонация) создаются и передаются всей совокупностью пунктуационных знаков (точнее системой графических средств, включающих знаки препинания), использованных автором. Цветаевское определение кавычек (если снять эмоциональную интонацию, тем самым отстранить автора) может показаться спорным, да и вообще вряд ли его можно считать определением в общепринятом смысле этого слова. Но все дело в том, что Цветаева не стремится дать определение: у нее свое понимание, отношение, ощущение, осязание, свое восприятие многих явлений, в том числе и знаков препинания... Это, можно сказать, поэтическое осознание многофункциональности, стилистической значимости и огромных потенциальных возможностей знаков препинания» [Гольцова, 2001; с.63-65].

Все своеобразие таланта поэтессы, все движения ее мятежной души, все время ищущей выход, находят отражение в неповторимой интонации и только ей присущих ритмах, в самом построении стиха и его пунктуационном оформлении. Читать Цветаеву трудно, так как пишет она сложно, может быть даже замысловато. Понять мир ее противоречивых чувств и глубоких переживаний тоже нелегко, но не невозможно. Такую попытку разобраться в этом вопросе через призму пунктуации сделала Н.С. Валгина в одной из своих работ: «Стихи Цветаевой – интересный материал для постижения функционально-стилистической значимости знаков препинания при оформлении письменной речи. Ее индивидуальность выявляется здесь столь же ярко, как и в ритмике, синтаксисе, всей словесной организации ее стиха, проникнутого мироощущением и миропониманием

поэта» [Валгина,1978; с.58-59].

Несомненно, трудно рассказывать о стилистических функциях знаков препинания у Марины Цветаевой. Они отражают в конечном счете все своеобразие синтаксической и интонационной организации ее стихов. Наиболее типичные и яркие примеры пристрастия Цветаевой к тем или иным знакам Н.С. Валгина свела в определенную систему: предельная уплотненность речи, концентрированность, сгущение мысли до «темноты сжатости»; взволнованность и такая напряженность, когда стих начинается как бы захлебываясь, сбиваясь в размер; неприкрытая активность художественной формы и ритмики [Валгина,1978].

Нельзя не согласиться и с мыслью Валгиной о том, что названные свойства поэтической (хотя и не только поэтической) речи Цветаевой сказываются прежде всего в применении знаков препинания, которые становятся в таком случае элементом авторской стилистики, а также одним из способов воплощения авторского «я».

Только неискушенному читателю, мало знакомому с творчеством Марины Цветаевой, может показаться, что ее пунктуация резко расходится с нормативной, регламентированной. Это ощущение возникает оттого, что знаки у нее, действительно, стоят «густо». Ту же мысль фиксирует Т.Н. Воронина: «В классическом виде текста, как правило, доминирует нормативная постановка с некоторыми отступлениями от нее. У М.И. Цветаевой знаки препинания, как правило, превышают норму. Это самый динамичный принцип фактурообразования ее текстов. Понятно, что насыщенный знаками препинания текст М.И. Цветаевой – это своеобразная нотация (обозначение, замечание), имеющая систему средств для перераспределения и переформирования языковых возможностей текста, способствующая его наибольшей выразительности. Знаки препинания, хотя они и не вербализуются в процессе написания и чтения текста, во-первых, визуально ощутимы, а во-вторых, они распределители его информации и динамических оттенков текста» [Воронина, 2000; с.144-145].

Знаки препинания у Цветаевой так нагромождены в пределах короткого словесного текста и так замысловато сочетаются не только в строфе, но даже в строке, что часто бóльшую часть их сразу относят к «авторским», индивидуальным. Н.С. Валгина приходит к выводу о том, что такое заключение оказывается поспешным, так как знаки эти в большинстве своем нормативны, во всяком случае, не потеряли социальной значимости (они воспринимаемы и объяснимы). Чрезмерная насыщенность ими текста, а также изошренная сочетаемость их друг с другом отражают усложненность синтаксиса и активность цветаевского ритма [Валгина, 1978].

Вслед за Н.С. Валгиной, мы считаем, что поэзия Марины Цветаевой всегда интеллектуальна, она требует огромной напряженной работы мысли и отнюдь не услаждает слух гармоничным песнопеньем. Для нее главное не это, ей важно высказать мысль, пусть недостаточно разъясненную, несколько сбивчивую и рвущуюся, но отражающую достаточно полно ее внутреннюю речь. «Затрудненная поэтическая манера была в данном случае органической формой тех мучительных усилий, с которыми поэт взволнованно и сбивчиво выражал мир своих чувств и переживаний, свое сложное, противоречивое отношение к окружающей его действительности», – пишет Вл. Орлов [Орлов, 1976; с.306]. Это мнение поддерживается Н.С. Валгиной, которая считает, что стихи Цветаевой – «это мысли вслух, строки и слова в них – это вехи самого процесса мышления, где словесная оформленность не имеет серьезного значения. Чтобы понять таким образом написанные стихи, надо пройти тот же путь напряженной работы мысли, которым шла поэтесса, создавая свои произведения» [Валгина, 1978; с.61].

Итак, одним из самых ярких свойств поэтики Цветаевой является **усложненность** ее языка. «Темнота сжатости» – так определила она лирику Б. Пастернака: когда мысли автора передаются в такой сжатой форме, что не сразу становятся понятными для восприятия (максимум смысла при минимуме речевых средств). И у самой Цветаевой смысл затемняется из-за чрезмерной сжатости изложения. Тогда на помощь приходят знаки. Они

«разводят» слова, указывая на пропуски, создавая значимое отсутствие звеньев повествования, именно знаки помогают уловить незримо существующую связь между имеющимися словами – частями предложений. Такая экономия речевых средств, доводящая передаваемую мысль до высшей степени конденсации, свойственна многим произведениям Цветаевой [Валгина, 1978].

Следующее свойство цветаевского слога, по Н.С. Валгиной, – **захлебывающаяся речь**. Она всегда связана с концентрированной подачей мысли. Отсюда резкость и энергия выражения, многочисленные восклицания, переходящие в крик. Это поистине «воплъ испоротого нутра», как говорила сама Цветаева, стремясь выразить в слове безмерность своих чувств.

Активность художественной формы как идиостилевая особенность М. Цветаевой создается звуковой многогранностью. Цветаева как поэт мыслит, чувствует и пишет активно. А это, как считает Н.С. Валгина, не может не повлечь за собой активного отношения и к употреблению знаков, без которых невозможно постичь смысл, так сложны ее синтаксис и ритмика [Валгина, 1978]. Такое свойство знаков препинания у поэтессы сказывается не только в их обилии. Цветаева, по мысли Вл. Орлова, тщательно отбирает их, чаще останавливаясь на наиболее значимых, объемных семантически и функционально насыщенных. Отсюда пристрастие поэта к тире. Оно, как правило, лишено интонационной плавности и подчеркивает расчлененность фразы, внутреннюю энергию слова, активность художественной формы. « «Я не верю стихам, которые *льются*. Рвутся – да!» – восклицала Цветаева. И она умела «рвать» стих, безжалостно дробить его на части, – пожалуй, как ни один русский поэт. Единица ее речи – не фраза, даже не слово, а *слог*. Помогая читателю войти в ее ритмы, почувствовать их пружину, она последовательно применяла в своих книгах двойной принцип членения стиховой речи: *словоразделение* (через тире) и *слогоразделение* (через дефис). Читая стихи Цветаевой, необходимо это иметь в виду» [Орлов, 1976;

с.303].

Необыкновенно разнообразна ритмика поэтессы: и легкий разговорный слог, и некоторую напевность, и плясовые, энергичные темпы, и резкие перепады и сдвиги, и внезапные ускорения и паузы. Она часто говорила, что живет больше в мире звуков, нежели зримых образов. «Цветаевские ритмы – это не просто форма, это всегда состояние, воплотившееся в звучание. Звуковой строй стиха для Цветаевой никогда не был самоцелью. Это закономерное следствие, отражение душевного настроения, внутреннего горения, самой сути цветаевского стиха – эмоциональной и интеллектуальной. Тезис о единстве формы и содержания как нельзя лучше воплощен в произведениях Цветаевой» [Валгина,1978; с.63].

Однако энергичность ритма и его завершенность мы неизменно находим в каждом отдельном произведении. Эту особенность поэтики М. Цветаевой подчеркивает Вл. Орлов. Он, выделяя **ритм как главное средство организации стихотворной речи** Цветаевой, пишет: «Это – сама суть, сама душа ее поэзии. Ритм предстает в ее творчестве в своем прямом назначении: он служит внутренней формой стихотворной речи, создает движение стиха, резко, часто до неузнаваемости, обновляет стихотворный размер.

«Непобедимые ритмы» Цветаевой (по выражению Андрея Белого) бесконечно разнообразны. В этой области она выступила и осталась смелым новатором, подчас впадавшим в крайности и излишества, но в конечном счете обогатившим русскую поэзию XX века множеством счастливых находок. Она безоглядно ломала инерцию старых, привычных для слуха ритмов, разрушала ту гладкую, плавную мелодию поэтической речи, которую часто, читая стихи, воспринимаешь автоматически, как что-то давно и хорошо знакомое и само собой подразумевающееся. Не то у Цветаевой. Ее ритмика все время держит читателя в напряжении. Наиболее органическая для нее стихотворная форма – страстный и потому сбивчивый, нервный монолог. Соответственно и самый стих ее по большей части прерывист, неровен, изобилует внезапными ускорениями и замедлениями, паузами и

резкими переборами. О цветаевском стихе можно сказать словами, которыми она сама охарактеризовала безусловно близкую ей ритмику Маяковского: это – как “физическое сердцебиение – удары сердца – застоявшегося коня или связанного человека”» [Орлов, 1976; с.302].

Циклизация стихов – также одна из главных особенностей поэзии Марины Цветаевой. Как пишет М.В. Серова, «для М. Цветаевой, и в целом для поэзии 10-х годов, свойственно тяготение к циклизации, на что не раз указывалось учеными. Циклы Цветаевой, так же как и циклы Блока, – это своего рода лирический дневник, фиксирующий этапы духовной эволюции поэта» [Серова, 1997; с.5]. По справедливой мысли Л.В. Спесивцевой, лирический цикл активно вошел в практику символистов. Причем циклизация выходит за пределы простого объединения текстов с общим лирическим героем и общей тематикой, что было характерно для романтизма и поэзии XIX века, и превращается в важный элемент символистской поэтики.

«Понятие лирического цикла, – пишет Л.В. Спесивцева, – встает в один ряд с такими единицами метаязыка начала XX века, как «сборник», «книга стихов», «книга песен». Для М. Цветаевой цикл – это не просто собрание одновременно появившихся стихотворений, а большая форма лирики; входящие в него стихи представляют как некое единство, целостность – при сохранении самоценности и самостоятельности каждого в отдельности произведения. Именно так построен цикл «Стихи к Блоку», состоящий из 17 стихотворений, которые расположены в хронологической последовательности» [Спесивцева, 2000; с.59]. Так же организован и цикл «Стихи к Пушкину», где стихотворения сочетаются по принципу лирической сюжетности и подчинены особым законам композиции. «Специфика индивидуального художественного процесса показывает, что Цветаева вообще мыслит более крупными форматами, чем единичные стихи, и, как правило, всегда абсолютно последовательно. <...> Различен, однако, удельный вес лирического цикла на разных этапах творчества. Еще ранние

сборники обнаруживают интерес к циклизации, но именно с «Верст I» лирический цикл уверенно входит в творчество Цветаевой, становится предпочитаемой жанровой формой во второй половине 1910-х гг. и в 1920-е гг. и основной конституирующей единицей ее книг» [Петкова, 1994; с.154].

«Форма отдельного стихотворения оказывается неместительной для соответствующей информации. Слово постоянно диалогизирует с собой и в этом смысле цикл становится удобной формой выразить разные точки зрения в их соотносимости. Лирический цикл также дает возможность благодаря разной перспективизации расширить семантический потенциал текста, а также отразить сложность бытия лирического Я Цветаевой» [Петкова, 1994; с.163]. Сама Цветаева писала в 1933 году: «Стихов я почти не пишу, и вот почему: я не могу ограничиться одним стихом – они у меня семьями, циклами, вроде воронки и даже водоворота, в который я попадаю...» [Цветаева, VI, с.406]. Именно поэтому для рассмотрения эстетических функций пунктуации мы взяли поэтические циклы, а не отдельные стихотворения.

Из всего сказанного выше можно сделать вывод о том, что усложненность ее языка, захлебывающаяся речь, активность художественной формы (ритм и звучание) и циклизация стихов являются яркими приметами идиостиля Марины Цветаевой. «Сущность... поэзии Цветаева видела в том, что она передает «строй души поэта («О боже ты мой, как объяснить, что поэт – прежде всего строй души!»). И вот он-то, этот «строй души», непременно должен быть новым, непохожим на другие. Поэту запрещается повторять то, что уже было сказано, он должен изобретать свое, открывать новые моря и материки на карте поэзии. «Не хочу служить трамплином чужим идеям и громкоговорителем чужим страстям». Поэтому так нетерпима была Цветаева к поэтической гладкописи, повторности, «общим местам», всеядному эстетству, светящемуся чужим, отраженным светом. Все это для нее – непрощаемый грех перед подлинной жизнью (стихией) и настоящим искусством (голосом стихии)» [Орлов, 1976; 295].

Таким образом, в творчестве М. Цветаевой все подчинено одной цели – стремлению раскрыть свою душу, отразить ее малейшие движения и мир глубоких переживаний. Оформление ее мыслей в творчестве – это не просто стилистический прием, а, скорее, естественные порывы души, столь сложной и противоречивой. Отмеченные особенности поэтической манеры М. Цветаевой получили яркое отражение в циклах «Стихи к Блоку» и «Стихи к Пушкину».

§2. Тема поэта в лирике М. Цветаевой

...Я поделила мир на поэта – и всех и
выбрала – поэта, в подзащитные выбрала
поэта: защищать – поэта – от всех, как бы
эти все ни одевались и ни назывались.

М.И. Цветаева

Цветаевой с юности было свойственно представление о поэте как «высшем из людей». Она преклонялась перед теми, кто был наделен незаурядным поэтическим даром, и славил в своих стихах поэтов, их «не предугаданный календарем» путь (цикл «Поэты», 1923). Она искренне влеклась к другим стихотворцам, ибо верила, что поэт – существо исключительное. Е.В. Сомова отмечает четыре общих характеристики поэта, анализируя тексты Цветаевой, в которых встречается эта номинация: «изгой», «избранник», «неземная сущность» и «природное начало». Эти характеристики определяют место поэта среди *всех*. Сомова делает вывод: «Общее унифицирующее понятие «не-свой» выдает романтическую природу этих уподоблений» [Сомова, 1997; с.55]. О месте поэта среди творцов говорит следующее: «В 1920 году в записной книжке Цветаевой появляется запись, исчерпывающе объясняющая, почему именно поэт мыслится ею на вершине иерархической структуры творчества.

«Скульптор зависит от мрамора, резца и т.д.

Художник – от холста, красок, кисти – хотя бы белой стены и куска угля!

Музыкант – от струн...<...>

У ваятеля может остановиться рука (резец).

У художника может остановиться рука (кисть).

У музыканта может остановиться рука (смычок).

У поэта может остановиться только сердце.

Кроме того: поэт видит неизянную статую, ненаписанную картину, слышит неигранную музыку [Т.4; с.590-591]. С другой стороны, у Цветаевой, в отличие, например, от Блока, «поэт» и «певец», «музыкант» никогда не противопоставляются, напротив, являются единым образом, «недаром его орудие – не перо, а Лира» » [Сомова, 1997; с.55-56].

У Цветаевой есть своя иерархия поэтов: «Большой поэт. Великий поэт. Высокий поэт», где первый – низшая ступень этой лестницы, а «маленький поэт» – условное оксюморонное единство, скорее, эвфемизм, подразумевающий: уже не поэт. Вот лишь одно из определений, которое она дала: «Вдохновение + воловий труд, вот поэт...» [Цветаева, Т.4; с. 16-17].

Как пишет С.Ю. Лаврова, «считая, что о п о э т е справедливо и глубоко может сказать только п о э т, Цветаева написала ряд лирических циклов, блестящих критических статей, очерков, эссе, где подвергла анализу и интерпретации творчество самых разных, но истинных п о э т о в Земли (Р.-М. Рильке, А.С. Пушкин, Б.Л. Пастернак, В.В. Маяковский и другие). «Кто был – должен быть *всегда*, а это – забота поэтов» /Т.7; 568/ – одна из знаменитых цветаевских формул, объясняющих ее пристрастие к теме п о э т а» [Лаврова, 2000; с.388-389].

Вопрос о взаимодействии «поэта» и «человека» в творческой личности – традиционная проблема этики и эстетики словесного творчества, которая особенно активно обсуждалась на рубеже XIX – XX веков (Анненский, В. Иванов, Блок, Белый, Ходасевич и др.). Неудивительно, что Цветаева часто задумывалась над этим. Для нее проблема существует как в философско-теоретическом, так и в практическом, моральном аспектах. Она возвращается к рассуждениям о поэте-человеке многократно, по общим и частным поводам. «При этом «человек» казался ей значимее, крупнее «поэта», ибо

совмещал в себе оба эти начала, являя собою хрупкий сосуд, тленную оболочку того, что было в нем неумиряющим и непреходящим» [Азадовский, 1999; с.27]. «Поэт – утысяченный человек» [Цветаева, Т.5; с.282]; «большой поэт – такой же человек, как поэт» [Цветаева, Т.4; с.330]; о Блоке: «Оттого так – над всеми – Блок. Больше, чем поэт: человек» [Цветаева, Т.4; с.593].

На вопрос, кто *больше* в настоящем поэте – собственно поэт или человек, Цветаева дает парадоксально звучащий, но, как всегда, максимально точный, по сути, ответ. В письме Р.Н. Ломоносовой от 20 апреля 1928 года: «Да, Пастернак мой большой друг и в жизни и в работе. И – что самое лучшее – никогда не знаешь, кто в нем больше: поэт или человек? *Оба больше!*

Редчайший случай с людьми творчества, хотя, по-моему, законный. Таков был и Гёте – и Пушкин – и, из наших дней, Блок» [Цветаева, Т.7; с.313].

Что значит для Цветаевой: «*Оба больше!*»? Ответ на этот вопрос можно найти у нее же: «Гёте не пример, – пишет Цветаева, – ибо мы должны рассматривать его в ряду не людей, но – богов.<...> Я же говорю о поэтах-полубогах, которые из-за двойственности своего происхождения вдвойне подвержены бедам: сверху и снизу» [Цветаева, Т.5; с.446]. Таким образом, можно сделать вывод, что Гёте, Пушкин и Блок рассматривались поэтессой именно как Боги, а не полубоги.

ГЛАВА III

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ЗНАКОВ ПРЕПИНАНИЯ В ЦИКЛАХ «СТИХИ К БЛОКУ» И «СТИХИ К ПУШКИНУ»

Пушкин, Блок и – чтобы назвать
всех разом – О Р Ф Е Й – никогда не может
умереть, поскольку он умирает именно
теперь (вечно!). **В каждом любящем
заново, и в каждом любящем – вечно.**

М.И. Цветаева

Как уже отмечалось, употребление знаков препинания может быть как нормативным, так и индивидуальным, авторским. «Значимость знаков препинания в современных текстах очень велика, и функции их усложняются. Подчас они выступают не только как различители смысла, но и служат речевой экономии» [Валгина,1983; с.11]. Нельзя не согласиться с тем, что большую роль в осмыслении текста играет и место знака, делящего предложение на смысловые и, следовательно, структурно значимые части. Знаки препинания позволяют автору интонировать нужные смыслы, актуализировать внимание читателя на важных деталях, подчеркивать их весомость.

«Социальная сущность пунктуации, по мысли Н.С. Валгиной, обнаруживается в закреплённости за знаками общих функций и значений, в стабильности и закономерности их воспроизведения. Но именно социальная значимость пунктуации таит в себе богатые возможности использования знаков с учетом их семантико-стилистических функций в тексте» [Валгина,1983; с.25]. Наиболее обобщенные функции знаков, по А.Б. Шапиро и Н.С. Валгиной, – это функции, обозначаемые терминами **«отделяющие знаки»** и **«выделяющие знаки»**. К «отделяющим», по традиции, относим точку, восклицательный и вопросительный знаки, точку с запятой,

двоеточие, запятую, тире, многоточие и абзац. К «выделяющим» – запятые, тире, скобки и кавычки. Рассматривая блоковский и пушкинский циклы, мы сделали интересное наблюдение: в обоих циклах нет ни одной точки с запятой. Этот знак вообще не характерен для поэтического творчества Марины Цветаевой: видимо, ее стилю не характерны вялость, растянутость мысли. Предельность, крайность, взрыв – вот, что свойственно ее душе, а, следовательно, и ее поэзии.

В данной главе представлена попытка систематизировать и осмыслить функции знаков препинания в циклах Марины Цветаевой «Стихи к Блоку» и «Стихи к Пушкину».

РАЗДЕЛ 1. «СТИХИ К БЛОКУ»

§1. История создания цикла «Стихи к Блоку»

Блок для Марины Цветаевой был единственным поэтом, которого она чтит как божество от поэзии, и которому, как божеству, поклонялась...

А.С. Эфрон

«Сколько оплакала и помянула Марина Цветаева в своих творениях, поэтических и прозаических, – творениях, которые можно было бы назвать ее же словами: «посмертный подарок!»», среди них и А. Блок, как отмечает Анна Саакянц [Саакянц,1992; с.12]. Естественно и закономерно возникает вопрос: кем был для Цветаевой Блок? Почему именно ему она посвятила знаковую часть своего творчества?

В письме к Ариадне Черновой (1925 год) Цветаева пишет: «В жизни, Аденька, **ни-че-го** нельзя – nichts – rien. Поэтому искусство.<...> **Из этого** – искусство, **моя** жизнь, как я ее хочу, не незаконная, но подчиненная высшим законам, жизнь на земле, как ее мыслят верующие – на небе...» [Кудрова,1999; с.204].

Марина Цветаева никогда не была лично знакома с Блоком, но, как пишет Александр Рубашкин, «могла увлечься человеком на расстоянии, лично его не зная...» [Рубашкин,1995; с.142]. Цветаева видела Блока всего дважды во время его выступлений в Москве – 9 и 14 мая 1920 года. Только видела, но подойти и познакомиться не решилась.

«Жизнь человека коротка и ограничена тысячью ограничений, – пишет Ирма Кудрова. – Но сердце в груди полно неизбывного жара. И если живая реальность скупа, отыгаться можно в творчестве! Так актер, отдаваясь своему ремеслу, проживает на сцене множество жизней. «Из этого – искусство». Лирика способна восполнить разреженность, неполноценность жизненных встреч. И еще: в стихах легко раздуть искру в яркое пламя, едва родившееся чувство пережить во всей полноте» [Кудрова,1999; с.204].

Скорее это было родство душ.

Цветаева была хорошо знакома с творчеством Блока, в котором видела нечто близкое себе. По величине и значимости таланта она ставила его в один ряд с Пушкиным. «Пушкин был ее первым поэтом, и ее первого поэта – убили. Поэтов всегда убивают, будь то пуля, самоубийство, – убивает сама жизнь, которая для поэта – непереносима» [Переписка М.И. Цветаевой с А.В. Бахрахом, 1991; с.53].

Свое преклонение перед Блоком, которого она называла «сплошной совестью», воплощенным «духом» и считала явлением, вышедшим за пределы литературы, Цветаева пронесла через всю жизнь. Не раз упоминается ею имя поэта в прозе. К сожалению, ее доклад «Моя встреча с Блоком», прочитанный ею на литературном вечере в Париже 2 февраля 1935 года, не сохранился. Напечатан он не был, и, по утверждению А. Саакянц, его следов нет и в оставшихся тетрадях поэтессы. «Блок – сильнейшее поэтическое переживание Цветаевой. Она впитала в себя многое из блоковской лирики. Описание низких серых изб, ощущения необъятности пространства, с уходящими вдаль дорогами, лебедей, роняющих перья – все говорит о внимательном знакомстве с творчеством поэта» [Озернова, 1992; с.20].

Цикл «Стихи к Блоку» содержит семнадцать стихотворений, хотя в некоторых источниках (причем довольно часто) дается цифра шестнадцать. Дело в том, что в последнем случае не учитывается так называемое одиннадцатое стихотворение «Останешься нам иноком...». Оно осталось незавершенным, поэтому и возникают такие разногласия. Однако в последних изданиях ее стихотворений 1998 года отмечается семнадцать стихотворений. Нам тоже представляется целесообразным включить это стихотворение в цикл.

« «Стихи к Блоку» композировались как цикл в несколько этапов. В «Верстах I» цикл состоял из семи стихотворений 1916 г., в книге «Психея» (1923) под заглавием «Свете тихий» вышел в сокращенной форме из пяти

стихотворений. Полная редакция напечатана в отдельной книге «Стихи к Блоку» (1922). Это первый случай в творчестве Цветаевой, когда цикл дает название книги, при этом, совпадая с ней по объему» [Петкова, 1994; с. 55].

К 15 апреля 1916 года относится первое стихотворение Цветаевой о Блоке. «Что послужило к написанию первых стихов, обращенных к поэту, можно только предполагать. В конце марта – начале апреля 1916 года Блок был в Москве. Он читал актерам Московского Художественного театра свою пьесу «Роза и крест», которую театр собирался ставить, беседовал со Станиславским, Качаловым, Гзовской, встречался с Вячеславом Ивановым. Цветаева его не видела, но о приезде его не могла не знать: она близка в ту пору к актерским кругам, вхожа в дом Вячеслава Иванова. Знакома она и с поэтессой Е.Ю. Кузьминой-Караваевой, встречавшейся с Блоком на его петроградской квартире незадолго до его приезда в Москву. Об этих встречах, долгих беседах и о тяжелом душевном состоянии поэта Кузьмина-Караваева рассказала, в частности, Елизавете Яковлевне Эфрон, золовке Цветаевой, трепетно собиравшей все сведения о Блоке.

Запись о разговоре с Кузьминой-Караваевой в дневнике Е.Я. Эфрон помечена 11 апреля 1916 года.

Первое цветаевское стихотворение цикла «Стихи к Блоку» написано через три дня.

Десятого апреля три московские газеты – «Утро России», «Русское Слово», «Биржевые ведомости» – публикуют стихи Блока. Среди них – только что созданные «Коршун» и «Дикий ветер...», со строками в последнем:

Как не бросить все на свете,
Не отчаяться во всем,
Если в гости ходит ветер,
Только дикий черный ветер,
Сотрясающий мой дом?

С поэзией Блока Цветаева, конечно, была знакома и раньше. Но в эти же весенние месяцы 1916 года выходит первый том «Сочинений» Блока в издательстве «Мусагет», и Цветаева, видимо, его с жадностью читает и перечитывает.

О том, *как* она читает стихи, мы знаем от нее самой. Насыщенная острота всех ее жизненных реакций проявляется и тут: настоящее стихотворение, пишет она Райнеру Мария Рильке, «врезается в сердце и режет его по-своему – хочу или нет». И еще характерность: ее отклик неизменно обращен к творцу; ее обычная реакция не «прекрасные стихи!», а «ессе homo!» – «вот человек!». Ибо истинные стихи для нее – не «литература», а голос души поэта, за какими бы масками она в стихах не пряталась. На живую душу Цветаева и откликается прежде всего. Без понимания этого нельзя верно оценить... ее стихов, обращенных к поэтам... <...> «Творению всегда предпочитаю Творца», – настаивала Цветаева. За два года до написания первых стихов, обращенных к Блоку, она признавалась в письме к В. Розанову: «...Для меня каждый поэт – умерший или живой – действующее лицо в моей жизни. Я не делаю никакой разницы между книгой и человеком...»

И Блок для нее прежде всего – одинокий, мучающийся, совсем рядом живущий человек, близкий самой своей неприкаянностью, всем «гибельным пожаром» своих страстей. В его стихах она услышала пронзительную ноту духовной высоты – и отозвалась на нее всем своим существом» [Кудрова, 2003; с.379-381].

С 1 по 18 мая было написано еще семь стихотворений, посвященных Блоку.

Спустя четыре года после написания первых стихов Блоку Цветаева впервые увидела его воочию. Это произошло в Большом зале Политехнического музея, где приехавший из Петрограда Блок выступил с чтением своих стихов. «Через несколько дней поэт выступил снова – уже во Дворце искусств, и Цветаева снова присутствовала на чтении. На этот раз с

ней была ее семилетняя дочь, описавшая тогда же подробно события вечера в своем детском дневнике. Позже в воспоминаниях о матери А.С. Эфрон привела почти целиком эту запись.

Из нее, в частности, мы узнали о том, что после выступления Блока маленькую Алю подвел за кулисами к поэту друг Цветаевой художник В.Д. Милиотти, и девочка вручила Блоку конверт со стихами. «Я, когда вошла в комнату, где он был, сперва сделала вид, что просто гуляю. Потом подошла к Блоку. Осторожно и легко взяла его за рукав. Он обернулся. Я протягиваю ему письмо. Он улыбается и шепчет: “Спасибо”. Глубоко кланяюсь...»

Какие стихи были в переданном Алей конверте? Однозначно ответить на этот вопрос... нельзя. <...>

Но имели место две передачи конвертов, а не одна.

Первая произошла уже в Политехническом.

Волей случая Марина оказалась тогда в толпе у входа совсем рядом с поэтом. Увидела его впалый висок, худое желтое лицо, ледяные глаза, слипшиеся короткие волосы. На секунду появилось искушение – самой передать приготовленный конверт. Но не решилась. Конверт был передан в тот вечер поэту через кого-то из знакомых. Уже из зала Цветаева увидела, как голубой конверт был положен на стол перед Блоком; тот взял его и убрал в нагрудный карман – «так близко от сердца – в котором я никогда не буду», – запишет она вечером в тетрадку.

Было ли в том конверте просто письмо к поэту? Мало вероятно. В архиве Блока сохранились только стихи. И естественно предположить, что Цветаева шла на первую свою встречу с Блоком, приготовив для передачи ему не письмо, а стихи, написанные ранее, – такие личные, что и письмо не могло быть более открытым. Это были: «Имя твое – птица в руке...», «Ты проходишь на запад солнца...», «Зверю – берлога...» и «У меня в Москве – купола горят...».

За окнами Политехнического в тот вечер время от времени разрывались какие-то снаряды, падали стекла из окон зала.

Глуховатый голос поэта и предельно простая манера чтения поразили ее. Но ни тени улыбки на лице! «Боюсь, что скоро умрет. – Нельзя – так – без радости!» – записала она вечером. Ах, пусть хоть немой и слепой, и глухой – если бы он был с ней! Кажется, чего проще – подойти... Но... «Обещай мне за это всю любовь Блока – не подойду...» – сказано в той записи» [Кудрова, 2003; с.386-387]. После этих встреч было написано стихотворение «Как слабый луч сквозь черный морок адов...».

Возвращается Цветаева к циклу уже только в 1921 году, после смерти Блока, когда появляются восемь последних стихотворений. «И если первая часть звучит как гимн, то вторая – скорее всего, реквием по ушедшему поэту», – отмечает Г.Т. Петкова [Петкова, 1994; с.56]. Тогда же в августе 1921 года, в письме к Ахматовой Цветаева пишет: «Смерть Блока. Еще ничего не понимаю и долго не буду понимать. Думаю: смерти никто не понимает. <...> Смерть – это когда меня *нет*. Я же не могу почувствовать, что меня нет. Значит, своей смерти нет. Есть только смерть чужая: т.е. местная пустота, опустевшее место (уехал и где-то живет), т.е. опять-таки жизнь, не смерть, *немыслимая* пока ты жив. Его нет *здесь* (но где-то есть). Его нет – нет, ибо нам ничего не дано понять иначе как через себя, всякое иное понимание – попугайное повторение звуков. <...> Смерть Блока. Удивительно не то, что он умер, а то, что он жил. Мало земных примет, мало платья. Он как-то сразу стал ликом, заживо – посмертным (в нашей любви). Ничего не оборвалось, – отделилось. Весь он – такое явное торжество духа, такой воочию – дух, что удивительно, как жизнь вообще – допустила? <...> Смерть Блока я чувствую как вознесение. <...> Не хочу его в гробу, хочу его в зорях. <...> Но так как я более человек, чем кто-либо, так как мне дороги все земные приметы (здесь – священные), то нежно прошу Вас: напишите мне правду о его смерти. Здесь дорого все. В Москве много легенд, отталкиваю. Хочу правды о праведнике» [Цветаева, 1998; с.261-262].

Итак, первые восемь стихотворений были написаны в апреле – мае 1916 года; еще одно – весной 1920 года, когда Цветаева впервые увидела Блока; остальные – в год его смерти.

Интересно, что имя поэта упоминается в цикле только однажды, в стихотворении «Как слабый луч сквозь черный морок адов...». В работе Н.В. Озерновой высказана мысль о том, что образ Блока в цикле не статичен, он пластично разворачивается, обрастая новыми штрихами и ассоциациями. С этим нельзя не согласиться, так как представления Цветаевой о Блоке, поэте и человеке, складываются постепенно. В стихотворении «Нежный призрак...», как отмечает Н.В. Озернова, блоковский облик двойствен: с одной стороны, нежный призрак, рыцарь без укоризны, напоминающий нам лирического героя «Стихов о Прекрасной Даме»; с другой, – враг, который может погубить и сглазить. «Неожиданно в воображении автора возникает образ лебедя, который выступает как символ певческого дара. Это связано с представлением о способности души странствовать по небу лебедем, олицетворяющим возрождение, чистоту, гордое одиночество, мудрость, поэзию, мужество и смерть» [Озернова, 1992; с.21].

§2. Знаки конца предложения

Точка. Пунктуационные знаки – это метаязыковые единицы, программируемые прежде всего грамматически. Норма и отклонение в расстановке знаков препинания в художественном тексте эксплицируются и содержательно и экспрессивно. Точка в этом плане не исключение.

«Конец предложения, независимо от того, следует ли дальше какой-нибудь текст или данным предложением заканчивается либо ограничивается написанное, обозначается одним из следующих знаков препинания: точкой, вопросительным знаком или восклицательным знаком. Каждый из этих знаков препинания выполняет двоякую функцию: указывает, что

предложение закончено, и характеризует предложение с точки зрения цели, ради которой оно высказано» [Шапиро,1955; с.91]. А.Б. Шапиро в своей работе отмечает, что существует и широко распространено мнение о том, что постановка знаков препинания в конце предложения – это один из самых трудных вопросов в русской пунктуации. Считается, что в этих случаях возможен полный произвол, потому что никакими грамматическими правилами не предусмотрено, где можно и где нельзя провести границу предложения. Однако эта мысль не так проста, как может показаться. Если опираться на мнение А.Б. Шапиро, то «пишущий действительно может в известных случаях поставить один из двух или даже из нескольких знаков препинания, но эта возможность вытекает не из того, что знаки эти равнозначны, а из намерения пишущего придать своей речи при помощи того или иного знака препинания нужный ему смысловой оттенок» [Шапиро,1955; с.97], то есть точки ставятся далеко не всегда по произволу пишущего.

Постановка данного знака, по мысли В.Ф. Ивановой, определяется не только конкретным содержанием того или иного высказывания, но и связью между собой отдельных мыслей, зависит от жанра произведения, от особенностей индивидуального стиля писателя и его пристрастия к тому или иному знаку.

Как считает В.Ф. Иванова, «точка выполняет две функции: отграничивает предложения одно от другого, показывая их грамматическую законченность (синтаксическая функция знака), и, кроме того, указывает на особый повествовательный, «сообщительный» характер высказывания (смысловая функция). Обе эти функции связаны неразрывно» [Иванова,1962; с.20]. Они **нормативны.**

В рассматриваемом нами цикле «Стихи к Блоку» точка у Цветаевой в большинстве случаев выполняет именно эти две функции, то есть ее использование вполне нормативно. Рассмотрим самое первое предложение в цикле:

Имя твоё – птица в руке,

Имя твоё – льдинка на языке,
 Одно-единственное движение губ,
 Имя твоё – пять букв.

(«Имя твоё – птица в руке...»)

И грамматическая (формальная) и смысловая («сообщительная») функции здесь налицо. «Первое стихотворение можно принять за начало любовного романа, – как справедливо указывает М.В. Серова. – <...> Происходит завязка лирического сюжета. Лирическая героиня предстает перед нами в образе влюбленной девочки, которой все в природе напоминает звук имени любимого человека. Он видится ей в неуловимых, зыбких очертаниях. «Птица в руке» – вот-вот улетит. «Льдинка на языке» – вот-вот растает» [Серова, 1997; с.48-49].

В стихотворении «Ты проходишь на Запад Солнца...» точка выполняет информационно-утвердительную функцию, отождествляя образ Блока с Христом:

Я на душу твою – не зарюсь!
 Нерушима твоя стезя.
 В руку, бледную от лобзаний,
 Не вобью своего гвоздя.
 И по имени не окликну,
 И руками не потянусь.
 Восковому святому лику
 Только издали поклонюсь.

Соглашаясь с М.В. Серовой, отметим, что, возвышая своего героя, лирическая героиня «даже не осмеливается поцеловать руку, ибо та уже и так “бледная от лобзаний”». Она «не может позволить себе дерзкой попытки приблизиться к Божеству даже мысленно. “Степень ее преклонения выражается в невиданной силе отстранения”» [Серова, 1997; с.50]. Заканчивая каждое утверждение точкой, Цветаева, однако, напрягает речь, делает ее страстной, благодаря пятикратному повтору частицы «не» и двукратному – союза «и». В обоих примерах использование нормативной точки определяется и структурно, и семантически.

Эстетически значимым в поэтике Цветаевой оказывается **отсутствие точки**. Таково стихотворение «И тучи оводов вокруг равнодушных кляч...». В нем нет ни одной точки, кроме конечной. Л.М. Кольцова определяет такую позицию знака как «абсолютно сильную основную позицию» [Кольцова, 2000; с.214]. Возможно, это – копирование стилистического приема А. Блока. У него, например, в стихотворении «Я ношусь во мраке, в ледяной пустыне...» точка стоит тоже лишь в конце текста. В большинстве случаев «стоит запятая, конец предложения становится неясно очерченным, размытым, он даже не угадывается и постигается лишь по прочтении следующих строк, после этих запятых, причем постигается умозрительно, не интуитивно, а только потому, что так надо... по правилам. Одна строка переходит в другую без четкого обозначения конца, поистине «во мраке» трудно уловить контуры реального» [Валгина, 1980; с.22]. У Цветаевой же все четко очерчено: яркие краски, живые звуки, отсутствие статичности... Но точек в стихотворении нет, лишь одна – заканчивающая стихотворение. Такой стилистический прием призван передать естественность разговорной речи. Как припоминание звучат чередующиеся номинативные предложения, связанные повторяющимся союзом *и*. Вот, что пишет по этому поводу О.А. Клинг: «Стихотворение интересно начальным присоединительным союзом *и*, повторяющимся в каждой строке. Оно подчеркивает евангельскую стилистику. И это не случайно. Блок не только, как явствует из концовки стихотворения, *ангел*, но и новое воплощение Христа» [Клинг, 2001; с.76]. Конечная точка, завершая стихотворение, актуализирует смысловой и эмоциональный центр всего текста – слово «ангел»:

И сладкий жар, и такое на всём сиянье,

И имя твоё, звучащее словно: ангел.

Приведем еще примеры «комплементарных позиций» [Кольцова, 2000; с.206] – случаев постановки **авторской** точки, выполняющей **эстетические функции**. Таких примеров у Цветаевой немного. Точка может быть использована для отделения членов предложения или частей сложного

предложения. В таких случаях она ослабляет или совсем разрушает грамматическую связь, существующую между сегментируемыми отрезками. «Отделяя однородные члены предложения точками, пишущий преследует цель заострить внимание читателя на каждом из действий, выделить их в высказывании, придав членам предложения бóльшую смысловую значимость» [Барулина,1982; с.90]. Парцеллирующая функция точки очень выразительна. М. Цветаева пользуется ее аллюзивными возможностями. Рассмотрим пример из стихотворения «Как сонный, как пьяный...»:

Как сонный, как пьяный,
Врасплох, не готовясь.
Височные ямы:
Бессонная совесть.

Пустые глазницы:
Мертво и светло.
Сновидца, всевидца
Пустое стекло.

Отсутствие глаголов в этом отрывке создает эффект «темноты сжатости», когда текст приходится додумывать, мысленно дочитывать. В стихотворении пунктирно воспроизводится миф о древнегреческом певце и музыканте Орфее: каждое предложение являет собой как бы фрагмент большой картины, изображающей гибель поэта. Музыка Орфея завораживала людей, зверей, природу, «так... по мнению Цветаевой, действует блоковская поэзия» [Озернова,1992; с.22]. По преданию, Орфей был растерзан вакханками, бросившими его останки и его лиру в реку Гебр [Мифология. Большой энциклопедический словарь, 1998]. В цикле «Стихов о Блоке» возникает эстетическая параллель: Блок – Орфей. Они для Цветаевой равновелики, их необычайному таланту она поет осанну и преклоняется перед ними. Согласно Цветаевой, в каждом поэте, верном своему призванию, жив Орфей: «Пушкин, Блок и – чтобы назвать всех разом – О Р Ф Е Й – никогда не может умереть, поскольку он умирает именно теперь (вечно!). **В каждом любящем заново, и в каждом любящем – вечно**» [Цветаева, VII, с.59].

Начало этого стихотворения построено по принципу панорамной композиции. Л.Г. Яцкевич отмечает: «Для субстантивной композиции данного типа характерно такое соположение существительных (субстантивов) в тексте, при котором на их основе осуществляется монтаж, синтез целостного, образного представления об определенном предмете, событии или периоде времени» [Яцкевич, 1999; с.151]. Эта часть текста представляет собой некую панораму гибели поэта. Четверостишия строятся на субстантивных рядах, которые отражают **процесс** восприятия – рассматривания картины: существительные в сочетании с прилагательными называют ее фрагменты, на которые последовательно направляется взгляд лирической героини. Таким образом, точка здесь диктуется экспрессией смысла.

По поводу этого стихотворения находим интересные наблюдения в работе К.Б. Жогиной: «Имя собственное Орфей становится сквозным в идиостиле Цветаевой, выступая как «ключ» к осмыслению назначения поэта, – проблеме, которая волнует Цветаеву и ее лирического героя-поэта. Единственный текст, в котором имя собственное Орфей послужило «заместителем» конкретного лица – великого поэта-современника Цветаевой, стихотворение из цикла «Стихи к Блоку». Это стихотворение, написанное 25 ноября 1921 г., становится ключевым в осмыслении того, какую идею олицетворяет Блок для Цветаевой». Здесь «организуется семантическая изотопия небытия поэта. Лексемы «пустой» ('ничем не заполненный, полый внутри' (МАС)) и «мертво» актуализируют сему 'смерть', лексемы «врасплох», «не готовясь» – сему 'неподготовленность', 'внезапность ухода', словосочетание «височные ямы» - семантику усталости, обусловленной некоей отмеченностью, в семантическое поле которой может быть внесена и совесть (существительные «совесть» и «всевидец» первоначально обладали близкой семантикой 'все ведать' и 'все видеть'), значение отмеченности и выделенности подчеркивается также наречием «светло». Состояние героя амбивалентно, противоречиво: при его описании

«сталкиваются» прилагательные «сонный» (пьяный) – «бессонная» (совесть), существительные «сновидец» – «всевидец», наречия «мертво» – «светло», словосочетание «пустые глазницы» составляют семантически несоединимые лексемы – образуется оксюморон: глазницы (‘углубление для глаз’ (МАС)) оказываются «пустыми» (т.е. ‘безглазыми’). Цветаева использует этот прием, чтобы показать ненормальность и катастрофичность «внезапного» ухода Поэта. Слово-образ «пустые» (глазницы) включает сему ‘чистота’, которая в данном контексте прочитывается как ‘святость’. Таким образом, формируется семантическая изотопия небытия поэта, представленного, с одной стороны, как смерть (мертво), вечный сон, а с другой, как свет и всеведение» [Жоги́на, 1997; с.136-137].

Однородные члены предложения (фрагменты целой картины), по-разному выраженные грамматически, Цветаева отделяет друг от друга точкой, вместо привычной запятой, акцентируя внимание на каждом в отдельности и тем увеличивая смысловую весомость и содержательную значимость каждого.

«Особый интерес представляет постановка точки при выделении в присоединенный элемент однородных членов. При наличии запятой перечисляемые элементы произносятся однотонно. Паузы между ними могут быть произвольны, в быстрой речи (а разговорная речь быстрее по темпу, чем устная книжно-литературная) они сокращаются и даже вовсе отсутствуют; во всяком случае, для говорящего и слушающего они могут быть лишены всякой реальности... Поэтому отделение точкой необходимо для ликвидации однотонности, для введения длительной паузы и, следовательно, для подчеркнутого произнесения выделенных однородных членов» [Протченко, Черемисина, 1986; с.122]. То же касается и однородных частей сложного предложения, разделенных точкой. Рассмотрим пример из стихотворения «Зверю – берлога...»:

Зверю – берлога,
Страннику – дорога,
Мёртвому – дроги.

Каждому – своё.

Казалось бы, традиционность функции перечисления однородных частей сложного предложения не вызывает особых комментариев, однако последняя пара, образуя с ними один ряд, одновременно является обобщением. «Общим синтаксическим значением всех конструкций текста является модальное значение обязательности, долженствования, крайней необходимости. Это категориальное значение конкретизируется в итоговой фразе I строфы – «Каждому – своё» – и определяет **сквозную тему этого стихотворения** (выделено нами – И.С.)» [Яцкевич, 1999; с.148]. Чтобы сосредоточить на конечной фразе внимание читателя, Цветаева отделяет ее точкой, эксплицирующей вывод, опосредующий причинно-следственные отношения.

Отделенные точкой члены предложения В.Ф. Иванова называет присоединительными конструкциями, хотя грамматисты, как она отмечает, расходятся во взглядах по этому вопросу: одни считают эти конструкции предложениями, другие – членами предложения. Однако большинство ученых-грамматистов склоняется к тому, что «присоединительные» части предложения – это члены того же предложения, хотя и отделенные точкой. Уже сам спор свидетельствует о том, что отделяемые точкой части не образуют структурно законченного предложения. «Функция точки представляется здесь подчеркнуто смысловой, так как это именно экспрессивное отделение членов предложения, а не фиксирование конца определенным образом организованного предложения, относительно самостоятельного и по выражаемой им мысли» [Иванова, 1962; с.22].
Например:

Пусть вопль твой – тысяча котрый? –
Ревнует смертная любовь.
Другая – радуется хору.
(«Так, Господи! И мой обол...»)

Как и в предыдущем примере, интонационный и смысловой принципы становятся решающими в выборе знака: Цветаевой важно сделать акцент на последнем предложении не только в стихотворении, но и в цикле, поэтому

она отделяет его точкой, тем самым сообщая ему особую семантико-стилистическую нагрузку: «”другая” – “бессмертная” – любовь, к которой «ревнует» лирическая героиня – это осмысление роли Поэта на уровне культуры как вечного процесса. Происходит развязка эпического сюжета, суть которого: осмысление судьбы Блока народным сознанием» [Серова, 1997; с.48]. Эту мысль ранее высказывала Н.С. Валгина: точка «может разрывать грамматическую структуру, создавая отдельные смысловые и интонационные акценты в высказывании при парцелляции – расчленении высказывания на части, соответственно их смысловой значимости...» [Валгина,1983; с.29]. Причем, практически любой член предложения может оказаться парцеллированным. «Такие члены предложения оторваны от основного предложения, они стоят после длительной паузы и выделяются по смыслу и интонационно. Каждый из последующих элементов высказывания как бы возникает в сознании не сразу, а в процессе раздумья... Получается, что мысль в сообщении подается отдельными порциями, что создает прерывистость интонации и имитирует естественность и непосредственность живой речи. Стыки этих смысловых «порций» и фиксируются точками» [Валгина,1983; с.30].

Точка, членившая строку на части – явление нерегулярное, а потому привлекает внимание исследователей. «Точки, дробящие начальную строку, мгновенно обрывают не успевшую еще подняться интонацию – пульс стиха уже забился, причем неровно, хотя достаточно четко и ощутимо. Строка лишилась цельности звучания, а интонация приблизилась к разговорной, подчеркнув непосредственность и ненарочитость описания состояния героини.

Иной эмоциональный заряд несет в себе разрыв строки в середине стиха, когда он резко обрывает ровное, повествовательно начавшееся описание. Это – как вдруг лопнувшая струна. Точка-пауза здесь не только не снимает напряжения, напротив – нагнетает его... <...>

В том же стилистическом ключе воспринимается разрыв строки в конце ее, когда точка помещается перед последним словом – началом новой фразы. Такое членение дает эффект интонационного взлета, который резко сменяется спадом во второй строке...» [Валгина, 1979; с.24].

Прерывистость строки придает стиху особый динамизм, инновационную ритмику. В таких случаях часты пропуски слов в предложении, репрезентируемые смысловыми переносами, подкрепляемые «окказиональной позицией» [Кольцова, 2000; с.214] точки. И.Ф. Протченко и Н.В. Черемисина, цитируя Г. Шенгели, пишут, что «разбивка фразы между строками называется французским термином enjambement («анжамбеман»), или переносом» [Протченко, Черемисина, 1986; с.127-128]. Этот прием можно назвать экспрессивной стиховой паузой. Вслед за Т.Н. Ворониной считаем, что перенос, или анжамбеман, «способствует актуализации части текста, но его интенсивное использование приводит к затрудненности стиха, его фактурной усложненности» [Воронина, 2000; с.144], требующей дополнительных раздумий над эстетикой смыслов и коннотаций. Рассмотрим пример из стихотворения «Думали – человек!»:

Думали – человек!
И умереть заставили.
Умер теперь, навек.

В некоторых изданиях вместо запятой в последней строчке стоит точка, то есть парцеллируется обстоятельство «навек». Можно предположить, что у самой Цветаевой в черновиках встречается двойное написание: либо запятая, либо точка. Если стоит последняя, то она несет на себе особую смысловую и функциональную нагрузку. В этом случае, считаем, точка призвана заставить читающего задуматься, осознать весь глубинный смысл этого слова, всю неизбежность и невозможность исправить прошлое, которые за ним стоят. «Навек» – это приговор, звучащий так грозно и однозначно, как приговор убийцам, посягнувшим на святое, на высшее, на Вечное.

В стихотворении «Думали – человек!» впервые появляется тема смерти. Поэт словно предчувствует, предугадывает неизбежность гибели Блока.

Следует заметить, что стихотворение было написано до смерти А. Блока. Позже в переписке с А.В. Бахрахом М. Цветаева скажет: «Стихи сбываются. Поэтому – не **все** пишу» [Переписка М.И. Цветаевой с А.В. Бахрахом, 1991; с.109].

Разорванные строки особо фразируют мысль в стихотворении «Не проломанное ребро...»:

Не проломанное ребро –
Переломленное крыло.

Не расстрельщиками навывлет
Грудь простреленная. Не вынуть

Этой пули. Не чинят крыл.
Изуродованный ходил.

Важно отметить, что текст был написан непосредственно после трагических событий – смерти Александра Блока. «Для этого стихотворения характерны следующие модуляции: БР, ПР, КР, СТР, ГР..., имеющие звукоподражательный характер и ассоциирующимся с содроганием человека от чего-то неприятного, страшного, жуткого, холодного, трагического, с вороньим карканьем /которое в свою очередь ассоциируется с кладбищем/, с громовыми раскатами», наконец, с выстрелами. «Сочетание СТ – приглушенная, глухая боль» [Широлапова, 1997; с.125].

Как отмечают И.Ф. Протченко и Н.В. Черемисина, «в стихотворном тексте под влиянием тенденции к «фразовости» слова, т.е. к семантической весомости и интонационному выделению слова, появляются и специфические способы дополнительного разбиения текста, межсловной паузации – так называемые стихотворные переносы и ступенчатое членение стихотворной строки. Поскольку переносы и ступеньки, подобно расчлененной присоединительной конструкции, возникают по воле пишущего, при намеренном разрыве нормативно «плавной» семантико-синтаксической связи (наблюдаемой внутри предложения), и вызваны установкой на дальнейшее перераспределение коммуникативной нагрузки, и

поскольку перенесенный фрагмент в стихе и стихотворная «ступенька» воспринимаются как коммуникативное ядро, как некая дополнительная рема, можно говорить о коммуникативной, интонационной и экспрессивно-стилистической соотнесенности расчлененных присоединительных конструкций и стихотворных переносов и ступенек, о некотором сходстве их как средства воздействия» [Протченко, Черемисина, 1986; с.127].

Для поэта важен ритм и звучание. Прерывистое построение фразы усиливает эмоциональную ауру стихотворения, помогая расставить оценочные акценты на словах. Точка, диктуемая интонацией, разрывает строку и словно дает возможность восстановить выпавшие смысловые звенья.

Очень интересный пример использования «неожиданной» точки мы находим у Цветаевой и в стихотворении «Как слабый луч сквозь черный морок адов...»:

И вот в громах, как некий серафим,
Оповещает голосом глухим, -

Откуда-то из древних утр туманных –
Как нас любил, слепых и безымянных,

За синий плащ, за вероломства – грех...
И как нежнее всех – ту, глубже всех

В ночь канувшую – на дела лихие!
И как *не* разлюбил тебя, Россия.

Это стихотворение «являет нам реальный исторически «имевший место быть» эпизод. По недосмотру на Ходынке взорвались пороховые погреба. Блок в этот день читал свои стихи (М. Цветаева присутствовала на этом вечере). «Эта достоверность, – по воспоминаниям ее дочери А. Эфрон, – была воспринята Мариной как символ грохота Революции, среди которой предстало видение Поэта, пришедшего к людям и поведавшего им о своей любви к ним». О значительности этого момента в системе сюжета говорит то, что Блок здесь впервые высказывает свое слово...» [Серова, 1997; с.46].

Казалось бы, в последнем предложении этого примера на месте точки должен стоять вопросительный знак или восклицательный. У Цветаевой – точка. Скорее всего, это можно объяснить наличием сильных эмоциональных знаков в предшествующих предложениях: многоточия, тире, восклицательного знака. Чтобы обратить внимание читателя именно на эту строку, Цветаева ставит спокойную точку, выпадающую из общего ряда эмоциональных знаков препинания. Вероятно, для нее важна не восклицательная интонация, а акцент на глаголе «разлюбил» и отрицании «не» при нем. Не случайно оно выделено курсивом.

- Таким образом, Цветаева помимо нормативной функции точки – обозначать конец предложения, законченность мысли, указывая на повествовательный характер высказывания, использует ее там, где она наиболее значима, то есть вне регулярной локальности.
- Эстетическую функцию точка выполняет при разделении однородных членов предложения, заостряя внимание на каждом. При отделении присоединительных конструкций она оформляет причинно-следственные отношения между предложениями или акцентирует каждый сегментируемый отрезок. При парцелляции с помощью точки отдельные слова получают дополнительную семантико-стилистическую нагрузку. При разрывании строки точка сообщает резкость всему тону стихотворения, а при неожиданности употребления актуализирует высказывание. Эстетически значимым оказывается и отсутствие точки: такой стилистический прием приближает поэтическую речь к разговорной.
- Выбор знака диктуется тремя основными принципами пунктуации (структурным, смысловым и интонационным), хотя один из них может оказываться доминирующим.

Таким образом, Цветаева не просто использует точку как авторский знак, отступая от ее привычного значения, но расширяет функции этого

знака, демонстрируя гибкость русской пунктуации и ее огромные возможности.

Восклицательный знак также является знаком конца предложения. Он несет на себе большую интонационную и эмоционально-смысловую нагрузку, однако в цикле «Стихи к Блоку» он не является преобладающим. На 77 точек в конце предложений приходится всего 41 восклицательный знак.

В.Ф. Иванова отмечает две основные **нормативные** функции этого знака:

- 1) он отделяет одно предложение от другого, показывает их законченность (синтаксическая функция);
- 2) указывает на особый характер высказывания (смысловая функция)

[Иванова, 1962; с.24].

Вслед за А.Б. Шапиро, считаем нужным отметить, что «восклицательный знак не обязательно является знаком «восклицания», то есть предложения, заканчивающиеся на письме восклицательным знаком, далеко не всегда произносятся с повышением тона на одном из его членов; что не всегда они произносятся с усиленным напряжением голоса и, тем более, громким голосом («криком»). Все эти темброво-интонационные приемы возможны и действительно характеризуют некоторые типы предложений, заканчивающихся на письме восклицательным знаком, но отнюдь не обязательны для них. <...> ...Основанием для постановки в конце предложения восклицательного знака является наличие эмоционального оттенка, сопровождающего заключающееся в предложении высказывание» [Шапиро, 1955; с.124]. При этом **нормативный** восклицательный знак подчеркивает самые различные эмоции (позитивные и негативные): радость, восторг, удивление, негодование; передает разнообразные интонации, то есть может иметь несколько значений. Иногда он используется автором для акцентуализации мысли, для привлечения к ней внимания читателя или же

выражает определенное чувство – возмущение, неожиданность, торжество и т.д.:

Шли от него лучи –
Жаркие струны по снегу!
(«Думали – человек!»)

Поэт ставит восклицательный знак при экспликации утверждения, которое важно в эмоционально-смысловом плане и его необходимо выделить необычным обстоятельством или дополнением:

Такую усталость –
Её и трубой не поднять!
(«Без зова, без слова...»)

Нормативное употребление восклицательного знака, хотя и не в конце предложения, встречается у Цветаевой при обращении, высказанном с особым чувством, например, в стихотворении «Так, Господи! И мой обол...»:

Так, Господи! И мой обол
Прими на утвержденье храма.

Иногда такое обращение сопровождается проклятьем, что сообщает предложению особую эмоционально-экспрессивную окрашенность, также фиксируемую наряду с лексическими средствами и знаком восклицания:

– Эй, идола, чтоб вы сдохли! –
Привстал и занёс кнут,
И окрику вслед – охлест,
И вновь бубенцы поют.
(«Должно быть – за той рощей...»)

«Возглас ямщика, крикнувшего своим лошадям: «Эй, идола, чтоб вы сдохли!» оказывается созвучным... раздумьям» лирической героини, оплакивающей Певца [Серова, 1997; с.46].

Регламентированный восклицательный знак может выполнять в тексте и эстетические функции, когда передает в цикле различные призывы, эмоционально усиленные стилистическим приемом повтора – эпифорой:

Други его – не тревожьте его!
Слуги его – не тревожьте его!
(«Други его – не тревожьте его!»)

Эмоциональные призывы могут сочетаться с интонацией отчаяния, как, например, в стихотворении «Думали - человек!». Причем перекрестное или параллельное использование восклицательных знаков образует кольцо строфы:

О поглядите, как
 Веки ввалились тёмные!
 О поглядите, как
 Крылья его поломаны!

Иногда восклицательный знак необходим для репрезентации звуковой или интонационной семантики. Например, в стихотворении «У меня в Москве – купола горят!» восклицание локально ассоциируется с колокольным звоном на заутренней в храмах Москвы. Объектное уточнение – «у меня» – в анафорическом повторе интонационно усиливает мысль. Сильная позиция 1 и 2, 5 и 7 строк поддерживает эмоциональную линию противопоставления «я – ты»:

У меня в Москве – купола горят!
 У меня в Москве – колокола звонят!
 И гробницы в ряд у меня стоят, –
 В них царицы спят, и цари.

И не знаешь ты, что зарёй в Кремле
 Легче дышится – чем на всей земле!
 И не знаешь ты, что зарёй в Кремле
 Я молюсь тебе – до зари!

Кольцо строф подчеркивает не только единство ритмического рисунка, но и смыслового.

Идеоключевое слово в строке Цветаева выделяет восклицательным знаком. Отметим, что обычно это глаголы в инфинитиве – и без того сильные по семантике слова:

Крылья извели право: лететь!
 Губы, кричавшие слово: ответь! –
 Знают, что этого нет – умереть!
 («Други его – не тревожьте его!»)

Первые два восклицательных знака своим утвердительным характером подготавливают значение следствия в третьей строке.

Авторский восклицательный знак, как и «окказиональная» точка, участвует в цикле при парцеллировании. Цветаева делит предложение на части, отделяет какой-либо из его членов или полностью разрывает строку, усиливая значимость каждого из слов. Функция фразирования очевидна. «Слово Цветаевой всегда свежее, незахвачанное, – пишет Вл. Орлов, – и оно всегда – прямое, предметное, конкретное, не содержит никаких посторонних смыслов, а значит только то, что значит: вещи, значения, понятия. Но у него есть своя особенность: это *слово-жест*, передающее некое действие, своего рода – речевой эквивалент душевного и, если угодно, физического жеста. Такое слово, всегда ударное, выделенное, интонационно подчеркнутое (отсюда – крайнее изобилие у Цветаевой знаков восклицания...), сильно повышает эмоциональный накал и драматическое напряжение речи» [Орлов, 1976; с.299].

Используя знак в стилистических целях, Цветаева разрывает эмоциональное высказывание на части. С помощью авторской интонации нарушается привычная структура строки, неожиданной паузой актуализируются важные для мысли поэта слова, эксплицируя новый смысл. Например, в стихотворении «Без зова, без слова...»:

Схватить его! Крепче!
 Любить и любить его лишь!
 <...>
 Рвануть его! Выше!
 Держать! Не отдать его лишь!

Каждое слово-жест репрезентировано восклицанием, которое подчеркивает взволнованное состояние лирической героини, боящейся потерять свое божество – отсюда императивный тон каждой строки, захлебывающаяся речь, когда слово едва поспевает за мыслью, а эмоции льются через край. Параллелизм в постановке восклицательных знаков, создающий иллюзию смыслового повтора, усиливает это впечатление.

Итак, стихи Цветаевой – это почти всегда передача бурных чувств, противоречивых мыслей и различных оттенков души, и тогда, когда ей не хватает

лексических средств, она прибегает к эстетической помощи восклицательного знака.

- В цикле «Стихи к Блоку» преобладает нормативное употребление восклицательного знака при выражении различных эмоций и чувств, передаваемых в предложении, при эмоциональных обращениях, призывах и утверждениях.
- Иногда на нормативный знак накладываются дополнительные оттенки – неожиданность, проклятие, отчаяние и др.
- Восклицательным знаком поэт может выделить наиболее важное в смысловом и логическом плане слово. Регулирующими для постановки такого знака становятся интонационный и смысловой принципы.
- Используя знак в стилистических целях, Цветаева создает с его помощью интонационный рисунок стихотворения или усиливает различные эмоции.
- При парцелляции, когда восклицательный знак разрывает эмоциональное высказывание на части, передавая взволнованность и повышенную экспрессивность, мы имеем дело с авторской его постановкой. В этом случае интонационный принцип опосредуется структурным и смысловым.

Вопросительный знак, по мысли В.Ф. Ивановой, призван выполнять, как точка и восклицательный знак, одновременно две функции. Поскольку он находится в конце предложения, то отграничивает одно от другого, сообщая, что предложение закончилось (синтаксическая функция) и, помимо этого, указывает на особый характер высказывания – вопрос (смысловая функция).

Предложения, в конце которых стоит вопросительный знак, отличаются особой вопросительной интонацией. «Эта интонация выразительнее при прямом порядке слов и несколько ослаблена при обратном порядке слов» [Шапиро, 1955; с.107].

В цикле Марины Цветаевой по сравнению с точкой и восклицательным знаком употребление вопросительного знака немногочисленно. Однако **регламентированный** вопросительный знак может выполнять **эстетические** функции. В стихотворении «А над равниной...» прямой вопрос, содержащий оттенок удивления, встречается дважды:

Матерь, ужель не узнала сына?

И далее:

Дева, ужель не узнала друга?

Структурно-синтаксический параллелизм предложений актуализирует их и сообщает вопросам особую семантико-стилистическую нагрузку. Следует отметить, что лирическая героиня трижды упоминает имя Богоматери (последняя строка стихотворения: «Пасынок к матери в дом. – Аминь»), причем, дважды обращается к Пресвятой Деве Марии. Нельзя не согласиться с рассуждениями Н.Ю. Широлаповой по поводу этих строк: «Если Поэт – пасынок Богоматери, то он является сводным братом /братом по вере/ Иисуса Христа, – тем самым подчеркивается божественная сущность Поэта, а, следовательно, и божественное происхождение поэзии. Тройное обращение к Богоматери звучит как заклинание, молитва /число три - магическое, сакраментальное/ и в завершении – традиционное заключительное слово христианских молитв и проповедей – Аминь... Это слово служит подтверждением ответа и употребляется для означения согласия или уступки. Повторение этого слова усиливает подтверждение» [Широлапова, 1997; с.18-19]. Вопросительные предложения обогащаются модальностью долженствования при помощи наречия «ужель», повторяемого дважды, а структурно-синтаксический параллелизм предложений акцентирует внимание на этих вопросах.

Своеобразным фоном для всего текста становятся вопросы в стихотворении «Без зова, без слова...»:

А может быть, снова
 Пришёл, – в колыбели лежишь?
 <...>
 Какая из смертных

Качает твою колыбель?

<...>

О, кто мне расскажет,
В какой колыбели лежишь?

<...>

Где рот-его-рана,
Очей синеватый свинец?

<...>

О кто мне нашепчет,
В какой колыбели лежишь?

<...>

О, кто мне надышит,
В какой колыбели лежишь?

Рефреном звучащие вопросы, четырежды повторяющегося ключевого предложения «В какой колыбели лежишь?», выражают тревогу лирической героини, которая ищет свое божество. Необходимо отметить, что «образ Младенца, Бога-Сына, к которому взывает в цветаевском цикле лирическая героиня, ...является программным для поэзии Блока... Образ «Младенца» в блоковской символике (соотнесенный Цветаевой с образом «колыбель» – вставка наша – И.С.) содержит идею “спиралеобразности как свойства мирового движения... Становление духа музыки есть сочетание повторов кругового пути и изменение витков спирали, историческое движение вперед и выше – символистский закон восхождения”» [Серова, 1997; с.37]. Оказиональная функция вопросительных предложений, их смысловой повтор подчеркивают важную для М.Цветаевой параллель: Блок – Христос. Комплементарная сущность позиции вопросительных предложений не вызывает сомнений: она стилеобразующая, эстетически значимая. Интонация и смысл образовали органическое единство.

Прием повтора пунктуационных знаков, как и прием повторной номинации (своеобразная спираль), эстетически значим: с его помощью ответ становится предсказуемым, а тон эмоционально насыщенным. Тревожные ноты усиливаются к концу стихотворения, и, как отмечает М.В. Серова, «маркированный христианской семантикой образ “колыбели” превращается в трагически-конкретный образ “погоста”»:

Мне сторож покажет,
В какой колыбели лежишь.

Амбивалентный образ колыбели в конце стихотворения представлен полярной семантикой: колыбель новорожденного становится смертным одром.

В стихотворении «Как сонный, как пьяный...» находим предложения с вопросительным знаком, выражающие, скорее, предположение, нежели вопрос, то есть у знака появляется дополнительный смысловой оттенок:

Не ты ли
Её шелестящей хламиды
Не вынес –
Обратным ущельем Аида?

Не эта ль,
Серебряным звоном полна,
Вдоль сонного Гебра
Плыла голова?

«Поиски монументальности, «высокости» привели Цветаеву к Библии и к античности. Но если в прошлом русские поэты находили в библейских и греко-римских преданиях идеал героики, величия, простоты и гармонии, Цветаева облакает в мифологические одежды свое лирическое содержание – душевную драму человека и поэта XX столетия, столь богатого трагическими конфликтами. Поэтому в античности ее привлекают по преимуществу трагедийные коллизии, идея рока, ощущение предопределенности человеческой судьбы, темный диониссийский мир жречества, тайн, ворожбы» [Орлов, 1976; с.289]. Цветаева воспринимает «Орфея как певца, верного своим идеалам до конца и не поступившегося своими принципами» и осмысляет его «в русле понимания... долга поэта и художника, идеалом которого для нее был Александр Блок» [Жоги́на, 1997; с.146].

«Традиционно Орфей считается инвариантом поэта. Этой традиции придерживается и М. Цветаева», - пишет Н.А. Афанасьева [Афанасьева, 2001; с.129]. Та же мысль встречается и в работе С.Ю. Лавровой: «Общеизвестно, что слово «поэт» имеет свой глубинный архетип, уходящий

корнями в мифологию: им является ОРФЕЙ (певец и музыкант, наделенный магической силой искусства, которой покорялись не только люди, но и Боги, и даже природа). По мнению исследователей творчества Цветаевой, судьба поэта почти полностью укладывается в миф об Орфее» [Лаврова, 2000; с.401]. Причем упоминание реки Гебр неслучайно (стихотворение было написано после смерти Блока): «река – один из наиболее емких поэтических символов. Она осмысляется как дорога в иной мир» [Афанасьева, 2001; с.134]. Важно и то, что «плывущая голова эксплицирует... пророческий дар поэта. В нем и заключается бессмертие героя» [Петкова, 1994; с.62].

Предположение, которое делает лирическая героиня, выражается на языковом уровне постановкой частицы «не» в сильной позиции (всегда в начале строки) и повтором вопросительной частицы «ли» («ль»). Следует заметить, что заключающим стихотворение вопросам Цветаева сообщает риторический характер. Сам вопрос у нее предполагает и ответ, некое безоговорочное для автора утверждение.

- Таким образом, даже нормативный вопросительный знак в цветаевском тексте выполняет эстетические функции: при использовании структурно-синтаксического параллелизма вопросительных предложений поэт добивается их актуализации и обогащает семантически. Рефреном звучащие вопросы могут стать своеобразным фоном для всего стихотворения и наполняться новым смыслом. Иногда поэт, используя знак в стилистических целях, включает в текст очень емкое в семантико-стилистическом плане средство – риторический вопрос.
- При употреблении эстетически окрашенного вопросительного знака смысловой принцип постановки знаков препинания накладывается, как правило, на интонационный и структурный.

«**Многоточие** ставится в конце предложения или внутри его, отделяя друг от друга члены предложения. Но, наряду с этой общей отделительной

функцией, многоточие обладает целым рядом конкретных, разнообразных значений, чаще всего связанных с эмоциональной стороной речи, а отчасти и с содержательной» [Валгина,1991; с.41]. Интересные замечания по поводу этого знака, стоящего в конце предложения, находим в работе Л.М. Кольцовой: «Многоточие... – это знак мысли, переходящей из замкнутого пространства текста в бесконечное пространство жизни «потом». Не случайно такое многоточие, часто в сочетании с вопросительным и восклицательным знаками, обнаруживается в стихотворных текстах, а иногда подобное замещение позиции конца является яркой чертой индивидуального авторского стиля. <...> Многоточие – знак, почти всегда антонимичный точке. Это знак погружения текста в затекстовое пространство. Какую бы конкретную, частную функцию ни выполняло многоточие, оно всегда сигнализирует о представлении текста как дискурса» [Кольцова, 2000; с.207-208].

Цветаева в цикле «Стихи к Блоку» пользуется многоточием только в конце предложения. Оно встречается всего 8 раз. Можно выделить следующие случаи **нормативного** употребления многоточия: во-первых, это знак, передающий недосказанность мысли, недоговоренность. Например, в стихотворении « У меня в Москве – купола горят!»:

Всей бессонницей я тебя люблю,
Всей бессонницей я тебе внемлю –
О ту пору, как по всему Кремлю
Просыпаются звонари...

многоточие указывает на начало наступающего дня, то есть начало, за которым обязательно последует продолжение, известное всем, и Цветаева его опускает.

Интересен пример из стихотворения «Имя твое – птица в руке...»:

Имя твоё – ах, нельзя! –
Имя твоё – поцелуй в глаза,
В нежную стужу недвижных век,
Имя твоё – поцелуй в снег.
Ключевой, ледяной, голубой глоток...
С именем твоим – сон глубок.

Для лирического Я «звук имени любимого сливается... со звуком, значение которого «смерть». Воображаемый «поцелуй в глаза» оказывается поцелуем «в нежную стужу недвижных век». Любовь лирической героини сопровождается предвидением неминуемой смерти...» [Серова, 1997; с.49]. Семантику «смерти» заключает в себе и строка «Ключевой, ледяной, голубой глоток...». Многоточие в этом примере обозначает недосказанность мысли: лирическая героиня как бы боится продолжить речь, чтобы не сказать страшного для нее слова «смерть». Важно заметить, что мотив смерти, прозвучавший уже в первом стихотворении, станет лейтмотивом всего цикла.

«Самое важное, – пишет Т.Н. Воронина, – что М.И. Цветаева смогла найти знаки немоты, молчания, во всей полноте выразить соотношение молчание – речь в системе текстов за счет использования в знаковой системе текстов знаков препинания, которые, как правило, являются знаками состояния, выразителями невыразимого – того молчания, которое бывает важнее речи; знаки препинания чаще всего выражают состояние аффектов или нейтральное по отношению к ним. Такую функцию знаков аффектированного молчания – жеста выполняют чаще всего тире, восклицательный, вопросительный знаки, многоточие. Но в целом все знаки препинания участвуют в проживании лирического героя в речи, делают ее значимой, наполненной таким содержанием, которое превышает слово. Поэтическая речь М.И. Цветаевой направлена на активизацию всех чувств; а соотношение молчание – речь задевает своими стыками, краями, делая фактуру явной, острохарактерной» [Воронина, 2000; с.64-65].

Многоточие, по мысли Н.С. Валгиной, – «частый и незаменимый знак в текстах большого эмоционального накала, интеллектуального напряжения» [Валгина, 1991; с.43]. Исследователь отмечает и то, что многоточие помогает скрыть мысль, не дать ее обнаженно и одновременно наметить перспективу в восприятии и осмыслении текста. Многоточие в стихотворении «Не проломанное ребро...» передает нескончаемость перечисляемого ряда,

подчеркивает неисчерпанность передаваемого содержания, что достаточно наглядно можно продемонстрировать следующим примером:

Что усопшему – трепет черни,
Женской лести лебяжий пух...

Или еще:

И вот в громах, как некий серафим,
Оповещает голосом глухим, -

Откуда-то из древних утр туманных –
Как нас любил, слепых и безымянных,

За синий плащ, за вероломства – грех...
«Как слабый луч сквозь черный морок адов...»

В поэтических текстах Цветаевой **нормативное** многоточие часто выполняет **эстетические** функции. Оно может передавать «многозначительность сказанного, указывать на подтекстное содержание, другой, тайный смысл, который заключен в высказанных словах» [Валгина, 1991; с.42]. В стихотворении «Как слабый луч сквозь черный морок адов...» находим примеры такого употребления знака:

И вдоль виска – потерянным перстом
Все водит, водит... И еще о том,

Какие дни нас ждут, как Бог обманет,
Как станешь солнце звать – и как *не* встанет...

Текст был написан после встречи Марины Цветаевой с Блоком в Политехническом музее. «Поэт, читая, забывал строки стихов, слушатели ему подсказывали. Марине все время казалось, что стихи он читал именно ей» [Кудрова, 2003; с.387]. Цветаева в первом случае нарушает обычную локальность постановки многоточия – разрывает строку, концентрируя мысль на переносе. Знак указывает на непрерывность, продолжительность действия и, возможно, *причину*: может быть, усталость или растерянность. Какой живой портрет Цветаева создает в этом «поэтическом отклике на первую реальность (пусть издали!) встречу с поэтом! Какое сопереживание – и абсолютный слух...» [Кудрова, 2003; с.387]. Во втором случае многоточие, помимо значения бесконечности ряда однородных придаточных,

содержит некий *вывод, результат* и призывает читателя продолжить размышления автора. Сильная позиция конца строки становится идеообразующей:

Как станешь солнце звать – и как *не* встанет...

Хочется спросить: и что делать в этом случае? Как дальше жить? И надо ли жить? В таких примерах смысловой принцип постановки многоточия становится доминирующим. Он помогает создать свою манеру общения с читателем, превращаясь в эстетическую единицу интеллектуального плана.

В примере:

Горишь и не меркнешь,
Светильник немногих недель...
«Без зова, без слова...»

знак указывает на подтекстовое содержание, символически эксплицируемого мотивом гибели, смерти. Многоточие интонационно обрывает фразу, придавая ей оттенок драматизма.

Интересен также пример употребления эстетически значимого многоточия в стихотворении «Думали – человек!»:

Чёрный читает чтец,
Крестятся руки праздные...
– Мёртвый лежит певец
И воскресенье празднует.

Многоточие, помимо обозначения недосказанности мысли, выполняет очень необычную для него функцию – функцию противопоставления. Как отмечает Г.Т. Петкова, «все стихотворение, построенное на оксюморонах, переворачивает смысл: заставили умереть человека, но в конце умер певец» [Петкова, 1994; с.60]. Вспомним начало текста: «Думали – человек! И умереть заставили». «Традиционное толкование этого стихотворения сводится к картине смерти поэта или поверженного Демона. Однако смерти как таковой нет, Богу нельзя умереть, равно как и Поэту» [там же]. В финале стихотворения Цветаева заставляет нас обратить внимание на несопоставимость глагола «крестятся», обозначающего действие, и словосочетания «руки праздные» с семантикой бездействия. Многоточие

подчеркивает оксюморонность фразы, заставляет задуматься над ней и проникнуть в ее смысл.

- Таким образом, нормативное многоточие в цикле Цветаева использует для передачи недосказанности мысли, недоговоренности; передает нескончаемость перечисляемого ряда, подчеркивая неисчерпанность передаваемого содержания.
- Нормативный знак выполняет в ее текстах эстетические функции: указывает на подтекстное содержание или на непрерывность, продолжительность действия. Эстетически значимое многоточие выполняет также функцию противопоставления, подчеркивая оксюморонность фразы.
- При постановке многоточия проявляются и структурный, и смысловой, и интонационный принципы, но регулирующим оказывается, несомненно, второй. Цветаева использует многоточие как эмоционально и содержательно емкий знак, «знак мысли», позволяющий ей раскрыться более полно в стихотворении.

§3. Знаки препинания внутри предложения

Запятая. А.Б. Шапиро в работе «Упорядоченное русское правописание» отмечает: «В основе пунктуационного раздела «Правил» лежит взгляд, что знаки препинания служат для того, чтобы по возможности облегчить в процессе общения пишущего и читающего первому – выражение своих мыслей и чувств, а второму – правильное их восприятие. Из этого следует, что каждый знак препинания должен иметь определенное, точно установленное значение и что значения знаков препинания должны совершенно одинаково пониматься как всеми пишущими, так и всеми читающими» [Шапиро,1956; с.35]. Больше всего данному высказыванию соответствует употребление запятой, поскольку этот знак чаще всего встречается на своем законном месте.

Запятая используется только внутри предложения и делит письменный текст на значимые грамматические и смысловые части. Этот знак отделяет друг от друга части сложного предложения, оформляет однородные члены предложения, а также используется для выделения придаточных предложений, обособленных членов предложения, обращений, вводных слов и предложений, а также междометий. «Эти функции запятой, – отмечает В.Ф. Иванова, – в первую очередь являются функциями грамматическими, хотя и здесь грамматика теснейшим образом связана со смыслом, так как границы предложений – это не только грамматические, но и смысловые границы; члены предложений – это определенный грамматический разряд слов, однако не случайно определение членов предложения связывается с постановкой смысловых вопросов. Кроме того, существуют особые случаи, когда запятая ставится или не ставится уже непосредственно в зависимости от смысла» [Иванова,1962; с. 24]. Но это частные случаи употребления-неупотребления запятой, а потому мы считаем неуместным их перечисление, поскольку нашей задачей является не сведение правил пунктуации воедино, а рассмотрение функций знаков препинания в конкретном художественном тексте.

Как мы уже отмечали ранее, многие видные лингвисты, как А.Б. Шапиро [1955], Н.С. Валгина [1991], Д.Э. Розенталь [1994] и др., делят знаки препинания по их функциям на отделяющие и выделяющие. Необходимо, однако, отметить тот факт, что интересующий нас знак, то есть запятая, отнесен всеми учеными сразу в обе эти группы. Вот какое замечание встречаем в работе Н.С. Валгиной: «Знаки запятая и тире выступают в роли отделяющих (при единичности употребления) и в роли выделяющих (при парном употреблении, например, при обособлении, при выделении вводных и вставных конструкций)» [Валгина, 1991; с.421]. А.Б. Шапиро делает еще одно важное замечание: «В известных случаях некоторые отделяющие знаки препинания (преимущественно запятая и тире), в силу выполняемой ими

функции, могут быть более точно названы разделяющими...» [Шапиро,1955; с.88].

Интересно также и то, что Н.С. Валгина отмечает функциональное сходство запятой (отделительной), точки с запятой и точки. Различаются они только «количественно», то есть «фиксируют паузы различной степени длительности, в смысловом же отношении части, членимые посредством запятой и точки с запятой, менее самостоятельны, они представляют собой отрезки внутри одного предложения; точки же обозначают законченность мысли» [Валгина,1991; с.421]. Н.С. Валгина подчеркивает и то, что одиночная запятая, как и точка с запятой, как правило, стоит между синтаксически равными отрезками текста или равнозначными по синтаксической функции словоформами» [Валгина,1991; с.422].

Запятая в качестве выделяющего знака, как правило, выступает в паре. Важно, по свидетельству А.Б. Шапиро, «уяснить себе, что и при выделении мы имеем дело с одним знаком препинания... Поэтому две запятые, два тире – это не повторенная запятая и не повторенное тире, а принципиально иные знаки препинания, нежели одиночные запятая и тире. Что касается кавычек, то их «парность», конечно, нисколько не противоречит тому, что в каждом из них мы имеем дело не с двумя, а с одним знаком препинания. Но подобно тому как нельзя поставить одну скобку или одну кавычку («открывающую»), не поставив второй («закрывающей»), нельзя, в соответствующих случаях, поставить одну запятую, не поставив второй, или одно тире, не поставив второго» [Шапиро,1955; с.422]. Такой же точки зрения придерживается и Д.Э. Розенталь [Розенталь1994; с.544]. Н.С. Валгина использует термины «парные запятые» и «парное тире» [Валгина,1991; с.422].

Основное назначение парных запятых в качестве выделительных знаков, как отмечает А.Б. Шапиро, – «выделить в предложении особо значимые части его...». «Выделительные запятые резко расходятся по функции с точкой и точкой с запятой, они в таком случае включаются в иную систему пунктуационных значений, тех, которые свойственны выделительным

знакам, в частности парному тире и скобкам. Здесь наблюдается новая градация: запятые, тире, скобки (запятые выделяют части предложения менее значительные и сложные; тире – более значительные и распространенные; скобки – особенно резко выключают части из состава предложения)» [Шапиро,1955; с.422].

На примере цикла М. Цветаевой «Стихи к Блоку» выясним, как использует запятую поэт, пронесший через всю жизнь «неистовую любовь к русской речи». «С раннего детства, описанного в ее прозе, Цветаева впитывала в себя черты языка, для поэтического преображения которого сделала, быть может, больше, чем все русские поэты нашего столетия, – не изобретая (как Хлебников), а делая его орудием для выражения своей души и души своего трагического века», – как пишет Вяч. Иванов [Иванов,2000; с.622].

В цикле «Стихи к Блоку» Цветаева достаточно часто **нормативно** использует *отделяющую* запятую. Больше всего она характерна для бессоюзных предложений, например:

Имя твоё – птица в руке,
Имя твоё – льдинка на языке,
Одно-единственное движение губ,
Имя твоё – пять букв.
(«Имя твоё – птица в руке...»)

Или еще:

Женщине – лукавить,
Царю – править,
Мне – славить
Имя твоё.
(«Зверю – берлога...»)

Зачастую это назывные предложения в составе сложного:

Мячик, пойманный на лету,
Серебряный бубенец во рту...
(«Имя твоё – птица в руке...»)

Или:

Жемчужные зёрна,
Кисейная сонная сень.
(«Без зова, без слова...»)

Номинативным предложениям свойственна фрагментарность и одновременно большая емкость выражаемого содержания. Номинации намечают только основные пунктиры главного смысла предложения, а саму суть необходимо восстановить читающему. Особенно важны назывные предложения в поэтической речи Цветаевой, где все сжато и нагружено смыслом до предела.

Так, в первом примере это различные ассоциации, вызванные именем Блока, материализующие само слово, саму фамилию поэта. «Блок» воплощается в различных предметах материального мира, то, что будет позднее божеством, сейчас вполне ощутимо, осязаемо, доступно. И нельзя не согласиться с А.А. Буровым, который пишет, что номинации «в сочетании с второстепенными членами, сравнениями, обособлениями и т. д.» «способны не просто назвать явление, но представить его внутреннюю динамику. При этом выявляются наиболее важные, выразительные, с точки зрения автора, детали обозначаемого, с помощью которых читатель наилучшим образом может воссоздать общую картину» изображаемого [Буров, 1988; с.40].

В стихотворении «Без зова, без слова...» назывными предложениями намечаются смысловые ориентиры:

Жемчужные зёрна,
Кисейная сонная сень.

И несколько позже:

Державная пажить,
Надёжная ржавая тишь.

Номинативные предложения создают фон, на котором развивается действие. Они являются открывающими предложениями, вводящими новую информацию, необходимую для дальнейшего развития сюжета. С их помощью фиксируется смена декораций, а структурно-синтаксический параллелизм конструкций позволяет четко увидеть эту смену. Первое предложение описывает наступление ночи: звезды представляются лирической героине «жемчужными зёрнами», ночной покров – «кисейная сонная сень». Она ищет свое божество даже ночью, так как боится, что не

успеет найти. Второе предложение продвигает сюжет далее: взору лирической героини открывается долгожданное пастбище – «державная пажить», и брезжит рассвет цвета ржавчины – «надёжная ржавая тишь». Основной эмоцией текста является осознание тщетности надежды на возвращение. Финальное четверостишие становится смысловым и эмоциональным центром стихотворения. Негативная окраска слова «ржавая» распространяется на все предложение («надёжная тишь» становится не безмятежной, а тревожно-настораживающей) и подготавливает трагический финал стихотворения, в котором появляется образ погоста, и все надежды лирической героини на возвращение Младенца рушатся.

По замечанию того же А.А. Бурова, «для поэтического языка Цветаевой характерно употребление цепи номинативных предложений» [Буров, 1988; с.40], что мы видим в стихотворении «И тучи оводов вокруг равнодушных ключ...». Все стихотворение являет собой ряд номинативных конструкций, в эмоциональном и смысловом планах кажущихся бесчувственными, хотя и связанных повторяющимся соединительным союзом **и** в сложное предложение.

Отметим, что Цветаева по большей части употребляет простые предложения. Ставя между ними точку, она добивается столь характерной для ее стиля резкости и отрывистости. Запятая же соединяет назывные предложения или предложения, основанные на повторе. Такие составляющие сложного предложения могут частично повторять друг друга, как мы видели в строчках «Имя твое – птица в руке...и т. д.» Или в таком примере:

Он поёт мне
За синими окнами,
Он поёт мне
Бубенцами далёкими...
«Нежный призрак...»

Таким образом, можем сделать вывод, что запятая не просто выполняет нормативную отделительную функцию, но еще решает и определенные художественные задачи, подчеркивая длительность, повторяемость действия,

не ограниченного временным пределом. Запятая может объединять наиболее близкие в смысловом отношении отрезки текста в одно предложение. Повторы усиливают это сближение, акцентируют внимание на самом главном образе, передают отношение автора к нему.

«Явление повтора наблюдается на всех языковых уровнях: на фонетическом, на синтаксическом и на высшем – семантическом. Причем, повтор высшего уровня всегда или почти всегда включает в себя повтор низшего уровня», - отмечает Н.Н. Вольская в одной из своих статей [Вольская, 1999; с.46]. Действительно, повторы подчеркивают незаконченность фразы, недоговоренность мысли, заставляют обращаться к ней снова и снова, тем самым задавая эмоционально-экспрессивный тон и усиливая смысловую нагрузку высказывания. Запятая в таких предложениях как бы говорит: мысль не закончена, речь идет об одном и том же, на него надо обратить особое внимание. Эстетическая значимость таких функций запятой несомненна.

В стихотворении «Ты проходишь на Запад Солнца» использован полный повтор:

Ты проходишь на Запад Солнца,
Ты увидишь вечерний свет,
Ты проходишь на Запад Солнца,
И метель замечает след.

Как отмечает Н.В. Озернова, это стихотворение полностью построено на древнейшем христианском песнопении «Свете тихий»: «Свете тихий святых славы, Бессмертного Отца Небесного, Святого, Блаженного, Иисусе Христе. Пришедше на запад солнца, видевше свет вечерний, поем Отца, и Сына и Святого Духа, Бога. Достоин еси во все времена пет быти гласы преподобными, Сыне Божий, живот даяй: тем же мир Тя славит» (Молитвослов, М., 1992. с.106) [Озернова, 1992; с.22-23].

«Песнь «Свете тихий», звучащая в начале Вечерни, напоминает молящимся о пришествии Спасителя в мир для просвещения и спасения людей» [Петкова, 1994; с.57]. Цветаева использует евангельское выражение

«Пришедше на запад солнца...» (т.е. дождавшись вечера), несколько его перефразируя (Ты проходишь на Запад Солнца), заменив причастие глаголом. Без изменений заимствованы словосочетания Свете тихий и Святыя славы. В цветаевском тексте эти заимствования графически не выделены, возможно, чтобы приблизить все стихотворение к молитве. Запятая в тексте не только отделяет части сложного предложения, но также используется для стилизации молитвы. «Отметим, что молитва читается от 1-го лица множественного числа, и противопоставлены мы – ты (т.е. Бог). У Цветаевой – я – ты (т.е. Блок). Такое различие можно объяснить тем, что Бог как высший разум существует для всех, а Блок-Бог присутствует только в восприятии Цветаевой» [Озернова, 1992; с.23].

Попутно заметим, что последняя цитата являет собой один из немногих примеров употребления сложносочиненного предложения в цикле. Думается, что это опять-таки связано с особенностями стиля поэзии Цветаевой. Отрывистость фраз, резкость в их употреблении – все направлено на создание оригинальной ритмики, динамичной и напряженной.

Частотной в цикле является нормативная запятая и в сложноподчиненных предложениях:

И не знаешь ты, что зарей в Кремле
 Легче дышится – чем на всей земле!
 И не знаешь ты, что зарей в Кремле
 Я молюсь тебе – до зари!
 (« У меня в Москве – купола горят!»)

Или еще:

Должно быть – за той рощей
 Деревня, где я жила,
 Должно быть – любовь проще
 И легче, чем я ждала.
 («Должно быть – за той рощей...»)

Употребляет Цветаева отделяющую запятую и при однородных членах предложения:

Что усопшему – трепет черни,
 Женской лести лебяжий пух...

Интересным представляется случай включения запятой между однородными членами в стихотворении «Как сонный, как пьяный...»:

Как сонный, как пьяный,
Врасплох, не готовясь.

Равняя Блока и Орфея, Цветаева проводит параллель и между их гибелью. В смысловом плане до предела сжатый стих (затекстовое и подтекстовое содержание здесь выполняет актуализирующую роль, так же как и интертекстовые глоссы), каждое слово весомо, сюжет намечен только пунктиром, но все вместе поясняет динамику происходящего. Запятая делит предложение на значимые смысловые отрезки, которые образуют индивидуально-авторский ряд однородных членов, синонимически сближенных авторской идеозадачей: по эстетически означенным словам читатель должен восстановить миф и сопоставить судьбу легендарного певца с судьбой поэта в мире вообще. Ведь сама Цветаева в своем эссе «Поэт о критике» пишет: «А что есть чтение – как не разгадывание, толкование, извлечение тайного, оставшегося за строками, пределом слов... чтение – прежде всего сотворчество...» [Цветаева,1998; с.283].

Как отмечает Д.Э. Розенталь, между одинаковыми словами, повторяющимися для указания на длительность действия, для обозначения большого числа предметов или явлений, для усиления степени качества и т. п. ставится запятая...» [Розенталь,1994; с.141]. Такие случаи у Цветаевой не редкость, если учесть ее пристрастие к повторам:

Падай же, падай же, тяжкая медь!
(«Други его – не тревожьте его!»)

Цепок, цепок венец из терний!
(«Не проломанное ребро...»)

После смерти поэта трагическая нота начинает усиливаться и, наконец, звучит в полный голос. Появляется терновый венец, который рождает ассоциации, в первую очередь, с Пушкиным. Цветаева не хочет и не может мириться с гибелью Поэта.

В качестве *выделяющего* знака препинания запятые употребляются при обособлении определений:

В руку, бледную от лобзаний,
 Не вобью своего гвоздя.
 («Ты проходишь на Запад Солнца...»)

Встречаются в цикле также два нераспространенных определения, соединенных союзом *и*, выделяемые по правилам пунктуации запятыми:

Как нас любил, слепых и безымянных,
 За синий плащ, за вероломства – грех...
 («Как слабый луч сквозь черный морок адов...»)

Вполне закономерное употребление запятых наблюдается при выделении второстепенных сказуемых:

И, под медленным снегом стоя,
 Опущусь на колени в снег...
 («Ты проходишь на Запад Солнца...»)

Пример с выделенным запятыми сравнительным оборотом находим в стихотворении «Как слабый луч сквозь черный морок адов...»:

И вот в громах, как некий серафим,
 Оповещает голосом глухим...

Запятыми Цветаева выделяет и обращения:

Нежный призрак,
 Рыцарь без укоризны,
 Кем ты призван
 В мою молодую жизнь?
 (« Нежный призрак...»)

Нельзя не согласиться с М.В. Серовой, которая пишет о том, что «описывая своего героя, творя миф о Блоке, лирическая героиня в данном случае отталкивается от блоковской системы ценностей. Преобладающее количество образов в цикле – это образы традиционной блоковской символики, которые он иерархизировал и теоретически обосновал в статьях периода 10-х гг. ...» [Серова, 1997; с.35]. И далее отмечает: «рыцарь без укоризны» - лирический герой блоковского цикла «Стихи о Прекрасной Даме», а «нежный призрак» в сизой мгле непосредственно перекликается с

блоковским: «Ночью сумрачной и дикой / Сын бездомной глубины / Бродит призрак бледноликий...» [Серова, 1997; с.35].

Огранивая запятыми эмоционально-оценочное обращение, поэт подкрепляет его еще и постановкой восклицательного знака на конце:

– Эй, идола, чтоб вы сдохли! –
(«Должно быть – за той рощей...»)

Употребляет Цветаева запятыя при вводных словах:

А может быть, ложен
Мой подвиг, и даром – труды.
(«Без зова, без слова...»)

и вставных конструкциях:

И толк о немце, доколе не надоест,
И жёлтый-жёлтый – за синею рощей – крест...
(«И тучи оводов вокруг равнодушных кляч...»)

Междометия также выделяются запятыми:

О, кто мне надышит,
В какой колыбели лежишь?
(«Без зова, без слова...»)

Интересно рассмотреть и нормативное употребление запятой, выделяющей обособленное определение при отсутствии определяемого слова:

Во мгле сизой
Стоишь, ризой
Снеговой одет.
(« Нежный призрак...»)

Как видим, признак назван, а его носитель – нет. Дело в том, что определенно-личные предложения и не требуют наличия субъекта действия, а в разбираемом случае он обозначен в предыдущей строфе – «нежный призрак, рыцарь без укоризны». Поэтому странное, на первый взгляд, обособленное определение оказывается вполне закономерным.

Аналогичный случай, только с обособленным приложением встречается в стихотворении «Без зова, без слова...»

Горишь и не меркнешь,
Светильник немногих недель...

Авторское употребление запятой встречается в стихотворении

«Нежный призрак...»:

Снежный лебедь
Мне под ноги перья стелет.
Перья реют
И медленно никнут в снег.

Так по перьям,
Иду к двери,
За которой – смерть.

Конечно, обращает на себя внимание запятая после слов «Так по перьям». На первый взгляд, ее постановка алогична. Но, как отмечает М.В. Серова, любовь лирической героини, которая обозначена уже в первом стихотворении цикла, «сопровождается предвидением неминуемой смерти» [Серова,1997; с.49], которое становится наиболее острым в этом стихотворении. Мотив смерти, холода (снега) пронизывает весь текст. «Лирическая героиня попадает под влияние «Призрака». Это причиняет ей боль, связанную со страхом смерти. Но влечение таинственной силы оказывается сильнее страха... «Нежный призрак» видится лирической героине «ворогом», так как, чтобы любить человека мертвого при жизни, необходимо самой приблизиться к той грани существования, на которой стоит Поэт, причаститься его высокой судьбы» [Серова,1997; с.49]. Чтобы подойти к порогу, порогу смерти, героиня должна пройти «по перьям», причем трехкратный повтор слова «перья» заставляет обратить на него внимание. Но Цветаевой этого недостаточно, она еще раз акцентирует на нем внимание, ставя после него запятую и вынуждая сделать паузу. Это, пожалуй, единственный пример в цикле, когда при постановке запятой интонационный и смысловый принципы постановки знаков препинания являются регулируемыми, полностью исключая структурный. Слово приобретает дополнительную смысловую нагрузку: перья становятся символом обесценившейся жизни (перья сброшены – не взлететь!),

растоптанной судьбы, ибо жизнь – ничто без идеала, к которому стремится лирическая героиня.

- Можно сделать вывод, что Цветаева, как правило, использует запятую на ее законном месте. Нормативный знак отделяет части сложного бессоюзного предложения, части сложноподчиненного предложения, разделяет однородные члены или повторяющиеся слова, указывающие на повторяемость, длительность действия или на высокую степень качества. Регламентированная запятая выделяет обособленные определения, второстепенные сказуемые, сравнительные обороты, обращения, междометия, а также вводные слова и вставные конструкции. Доминирующим при постановке нормативной запятой является структурный принцип пунктуации, хотя он не исключает смыслового и интонационного.
- Авторское использование знака подчиняется интонационному и смысловому принципам пунктуации. Нерегламентированная запятая помогает акцентировать внимание читателя на значимом в семантико-стилистическом плане слове, увеличивает его смысловую емкость.

Двоеточие. В современной пунктуационной системе русского языка знаки препинания имеют закрепленные за ними функции. А.Б. Шапиро [1955], Н.С. Валгина [1991], Д.Э. Розенталь [1994] и другие видные лингвисты относят двоеточие к **отделяющим** знакам, которые членят письменный текст «на значимые в смысловом и грамматическом отношении части» [Валгина,1991; с.415].

Двоеточие является знаком, предупреждающим о последующем разъяснении или пояснении. «Пояснительная функция конкретизируется следующими значениями: причиной обусловленности, обоснования, раскрытия содержания, конкретизации общего понятия» [Валгина,1991; с.417].

В.Ф. Иванова [1962] указывает на то, что постановка двоеточия чаще всего определяется **смысловыми** моментами. Так, на месте запятой в сложных предложениях двоеточие ставится в следующих случаях:

- 1) когда второе предложение указывает на причину того, о чем говорится в первом;
- 2) когда второе предложение (или группа предложений) раскрывает содержание первого предложения или какого-либо его члена;
- 3) когда второе предложение дополняет первое.

«Постановка двоеточия на границе предложений носит, как видим, **смысловой характер**, однако это не приходит в противоречие и с грамматической структурой предложения. Свидетельствуя об определенном характере смысловых отношений между предложениями, двоеточие одновременно указывает и на границы предложений» [Иванова,1962; с.29].

Пояснительный характер двоеточие имеет и тогда, когда оно встречается внутри простого предложения. Разновидностью пояснения является и перечисление однородных членов после обобщающего слова, а также без него, если имеется предупредительная пауза. «Но и в простом предложении, как и на границах предложений в составе сложного, смысловое употребление двоеточия находится в тесной связи с грамматическим членением предложения: двоеточие отделяет уточняющего характера определения (включая приложения) от определяемых слов и другие грамматически определенные части предложения» [Иванова,1962; с.30].

Постановка двоеточия после предваряющего прямую речь предложения также определяется смысловым и грамматическим членением предложения. Знак в этом случае отделяет слова автора от слов героя.

Таким образом, двоеточие выполняет две функции: **грамматическую** (членение предложения) и **смысловую** (пояснение). Действие знака в современной пунктуации достаточно ограничено.

К двоеточию Цветаева относится так же бережно, так же чутко, как и к другим знакам препинания. В цикле «Стихи к Блоку» поэт в семнадцати

стихотворениях 12 раз употребляет двоеточие. **Нормативно** она использует его после обобщающего слова перед рядом однородных членов, например, в стихотворении «Вот он – гляди – уставший от чужбин...»:

Там всё ему: и княжество, и рать,
И хлеб, и мать.

Постановку двоеточия по правилам в блоковском цикле находим между частями сложного бессоюзного предложения, где вторая часть дополняет смысл первой, распространяя один из ее членов. В конкретном случае это сказуемое «было ясно»:

Было так ясно на лице его:
Царство моё не от мира сего.
(«Други его – не тревожьте его!»)

Нельзя не согласиться с М.В. Серовой, которая пишет: «Герой изначально обречен на одиночество, ибо его царство не материальное. Это царство Духа» [Серова, 1997; с.47].

При рассмотрении функций двоеточия в авторском тексте необходимо также учитывать и тот факт, что до выхода в 1956 году новых «Правил орфографии и пунктуации» при отношениях следствия ставилось двоеточие [Иванова, 1962; с.33].

На месте привычного в современной пунктуации тире при оформлении причинно-следственных отношений у Цветаевой встречаем двоеточие:

Как сонный, как пьяный,
Врасплох, не готовясь.
Височные ямы:
Бессонная совесть.

Пустые глазницы:
Мертво и светло.
Сновидца, всевидца
Пустое стекло.

(«Как сонный, как пьяный...»)

«Тенденция к вытеснению двоеточия знаком тире складывалась постепенно. Она достаточно последовательно проявляется в художественной литературе, в публицистике и связана с активизацией позиций тире как знака более

емкого содержания» [Валгина, Светлышева,1994; с.244]. В этом случае знак нельзя считать авторским, потому что его употребление объясняется исторически, а не индивидуальной постановкой.

Авторским двоеточием, выполняющим эстетические функции, Цветаева пользуется в пояснительной конструкции, которая по правилам относится к осложняющим членам предложения и должна выделяться, как отмечают Д.Э. Розенталь [Розенталь,1994; с.161] и Н.С. Валгина с В.Н. Светлышевой [Валгина, Светлышева,1994; с.202-203], запятыми или тире. В печати при пояснении употребляется двоеточие, и такой случай может быть воспринят как «вариантное оформление конструкции с более подчеркнутым пояснением» [Валгина, Светлышева,1994; с.203]. Это позволяет сделать вывод, что двоеточие при пояснительных членах предложения несет на себе дополнительную смысловую нагрузку, а потому способно репрезентировать индивидуально-авторские задумки. Например:

Лишь одно ещё в нём жило:
Переломленное крыло.
(«Не проломанное ребро...»)

Подобные конструкции А.П. Королев называет «ограничительными» [Королев,1992]. Слово «одно» – слово «неопределенно-обобщенной семантики» или «коммуникативно ослабленное» - является «информативно недостаточным, поэтому требует раскрытия своего содержания». Такие конструкции, по замечанию А.П. Королева, «в художественном стиле выполняют изобразительную функцию, они употребляются для детализации описания...» [Королев,1992; с.43-44]. Постановка двоеточия обусловлена всем ходом повествования, всем содержанием и смыслом стихотворения, которое к тому же имеет кольцевую структуру. В начале текста читаем:

Не проломанное ребро –
Переломленное крыло, -

И в конце:

Лишь одно ещё в нём жило:
Переломленное крыло.

Стихотворение, по замечанию М.В. Серовой, представляет собой вторую кульминацию лирического сюжета в цикле» [Серова,1997; с.51], где показана действительная смерть героя (текст был написан через несколько дней после смерти А. Блока). Все содержание стихотворения позволяет думать, что «переломленное крыло» является в тексте символом. Строки, заключенные в стилистическом кольце, подчеркивают обобщенность образа. «Переломленное крыло» - символ загубленной жизни, «переломленной» жизни.

Архитектоника, структурная организация текста подчинены тому, чтобы выделить этот образ, заострить на нем внимание читателя: действует принцип начала и конца, что больше всего запоминается, на что обращается внимание даже непроизвольно.

В обоих случаях поэт выделяет эту деталь, и в обоих случаях достаточно сильными, емкими знаками: в начале строфы – тире, а в конце - двоеточием. Тире здесь выполняет функцию противопоставления, причем такого, которое усиливает изобразительно-оценочный аспект. Перед глазами возникает образ-символ загубленной жизни – смерти. В конце стихотворения двоеточие сближается в смысловом и функциональном плане с тире, выполняющим функцию противопоставления: образ «переломленного крыла» семантически трансформируется в символ «жизнь», и меняется тональность произведения. Этот символ как бы противопоставлен всему остальному содержанию стихотворения, где доминирует мотив гибели, смерти.

Пояснительную конструкцию двоеточие предваряет и в стихотворении «Нежный призрак...»:

Милый призрак!
Я знаю, что всё мне снится.
Сделай милость:
Аминь, аминь, рассыпья!
Аминь.

С его помощью акцентируется внимание на самом важном слове, усиленном еще и восклицательным знаком; «подчеркнутое пояснение» превращает просьбу в страстную мольбу. «Сделай милость», - говорит лирическая героиня. Какую же именно? И как заклинание шепчет: «Аминь, аминь, рассыпья!» – то есть исчезни, растворишься, не пугай. Как отмечает Н.Ю. Широлапова, «изречение “Аминь, аминь, рассыпья!” употреблялось также как магическое слово в заклинаниях, заговорах» [Широлапова, 1997; с.19]. Мотив страха, который пронизывает все стихотворение, наиболее ярко выражается в слове «аминь», слове-обереге, повторяющемся в конце текста трижды и приближающим мольбу к молитве или, лучше сказать, призыву к Богу. Необходимо отметить, что это «аминь» в смысловом плане связано еще и со строкой «Я знаю, что всё мне снится». Лирическая героиня понимает, что призрак – лишь ночное видение, что все ее страхи – сон, поэтому трижды произносит «аминь» – «да будет так».

Расстановка и сочетание знаков препинания в этом отрывке требует особого внимания, потому что каждый знак помимо основной грамматической функции выполняет еще эстетическую. Двоеточие соединяет оторванные друг от друга дважды повторенным «аминь» смысловые части: «сделай милость» и «рассыпья», оформляя между ними отношения разъяснения. Объединенные двоеточием третья и четвертая строки сближаются в смысловом плане с первой восклицательным знаком. Точка в конце второй строки как бы «выключает» ее из речи лирической героини, фраза приобретает характер добавочного замечания. Последняя точка как бы усмиряет все эмоции, концентрируя их в веском и важном слове «аминь», вынесенном в отдельную строку и придающем монологу окраску мольбы.

Инновационным является употребление двоеточия и в стихотворении «И тучи оводов вокруг равнодушных кляч...», где с помощью двоеточия репрезентирован смысловой и эмоциональный центр текста:

И тучи оводов вокруг равнодушных кляч,

И ветром вздутый калужский родной кумач,
 И посвист перепелов, и большое небо,
 И волны колоколов над волнами хлеба,
 И толк о немце, доколе не надоест,
 И желтый-желтый – за синюю рощей – крест,
 И сладкий жар, и такое на всем сиянье,
 И имя твое, звучащее словно: ангел.

Это стихотворение, как отмечает Л.Г. Яцкевич, Цветаева строит как цепь «кинокадров» «и даже более, поскольку воспроизводятся не только движение в зрительном пространстве и звуковое пространство, как в кинокадре», но воссоздаются «и другие виды пространств: осязательные и обонятельные представления... Грамматическим средством объединения номинативных рядов в целостную панораму здесь является частица-союз «и», композиционная функция которого усиливается анафорическим употреблением. Экспрессивность этого служебного слова обусловлена тем, что оно одновременно является и союзом сочинительным (соединяет части текста в целое речевое произведение), и усилительной частицей» [Яцкевич, 1999; с.153]. Все «стихотворение строится как сознательное нагнетание бытовых деталей» [Серова, 1997; с.46], которые в смысловом плане образуют ряд противопоставлений: клячи – кумач – посвист – небо – хлеб – толк о немце, - непосредственно связаны с бытом, с земным миром. Следующий образный ряд: крест – сиянье – ангел, - с неземным, божественным. Смысловое противопоставление порождает оценочные эмоции: быт – негативный полюс, неземное – позитивный, к которому и принадлежит поэт.

Блок для героини – «ангел», и чтобы обозначить границу между этой святыней и всем бренным, чтобы показать, как они различаются, поэт использует двоеточие. Благодаря авторскому знаку препинания («комплементарной позиции») острее воспринимается смысловая и эмоциональная несовместимость, максимум внимания сосредоточивается на образе Блок – крест, сиянье, ангел. Это подтверждают и заметки А. С. Эфрон, которая в своих воспоминаниях писала об особом отношении

Цветаевой к творчеству Блока: «Блок в жизни Марины Цветаевой был единственным поэтом, которого она чтит не как собрата по «струнному ремеслу», а как *божество* от поэзии и которому, как *божеству*, поклонялась.<...> Таким поэтическим коленопреклонением, таким сплошным «аллилуйя» стали все ее стихи, посвященные Блоку в 1916 и 1920 – 21 годах» [Эфрон, 1989; с. 89-90].

Как видим, двоеточие вполне оправданно и выполняет особую функцию, функцию эстетическую, соответствующую воле автора, заложившего в знак новый смысл, новую оценочность, открывающего тайны своей души.

Особого внимания заслуживают случаи употребления двоеточия и в стихотворении «Други его – не тревожьте его!». Четырежды оно встречается в четырех строфах. Первый случай употребления был рассмотрен нами ранее, а теперь обратимся к трем последним:

Падай же, падай же, тяжкая медь!
Крылья извели право: лететь!
Губы, кричавшие слово: ответ! –
Знают, что этого нет – умереть!

Зори пьют, море пьет – в полную сыть
Бражничают. – Панихид не служить!
У навсегда повелевшего: быть! –
Хлеба достанет его накормить!

Следует отметить, что обилие знаков препинания в этом тексте передает взволнованное состояние лирической героини и создает эффект «захлебывающейся» речи. Первое двоеточие предваряет пояснение и несет на себе особую смысловую и эмоционально-экспрессивную нагрузку: выделяя слово «лететь», акцентируя на нем наше внимание, поэт сообщает ему дополнительный смысл. «Смысловая многоплановость – специфическое свойство художественной речи... она допускает и вызывает не одно, а несколько разных осмыслений, возможность которых определяется не субъективным произволом читателя, а заложена в словесной ткани по воле автора», - замечает А. В. Федоров

[Федоров,1981; с.71-72]. Думается, что в конкретном тексте слово «лететь» становится синонимичным слову «свобода», что подчеркивает еще и смысловая антитезность первой и второй строки – «падай» – «лететь».

Следующие два двоеточия оформляют так называемую прямую речь, заключающую пояснение. Полет оказывается невозможным: «Губы, кричавшие слово: ответ! – Знают, что этого нет...» Отсюда отчаянный призыв к Богу - «ответ!» ; ответ, почему?, Ответь, что сейчас делать? Что дальше? Итак, двоеточие, предваряющее пояснение, акцентирует на нем наше внимание, указывая, что за ним скрыт более глубокий смысл. Поскольку невозможен полет, невозможна свобода, лирическому герою остается один выход – умереть. Не случайно автор прибегает к тире, которое своим причинно-следственным характером подчеркивает весь трагизм и безвыходность судьбы героя.

Авторское употребление двоеточия закономерно и в предпоследней строке:

У навсегда повелевшего: быть! –
Хлеба достанет его накормить!

Слово «быть», являющееся ответом Всевышнего, трижды поддержано знаками препинания: предваряется двоеточием и закрыто восклицательным знаком и тире. Это сообщает ему экспрессивность и наделяет особой, очень емкой смысловой нагрузкой, подчеркнутой дважды антонимическим противопоставлением глаголов «умереть» и «быть», «нет» и «быть». Как отмечает Ирма Кудрова, слово «быть» «обращает на себя особое внимание тогда, когда рядом с этим глаголом мы находим и «жить» - и тем самым уже нельзя воспринять первый глагол как простой синоним второго. Например, в очерке «Наталья Гончарова»: «... жить – это где-нибудь <...> а везде – это быть». <...> Но даже и в отдельном употреблении ясно по крайней мере, что «быть» связано с цветаевским представлением об истинном существовании – в отличие от

мнимого, неполного, искаженного» [Валгина,1980; с. 75]. Действительно, глагол «быть» у Цветаевой всегда очень емкий в своем семантическом наполнении. И если Кудрова рассматривает его только в плане земного существования человека, то в этом примере речь идет скорее о бытии неземном, нематериальном во всяком случае. То есть о бытии после смерти, как в прямом, так и в переносном значении. Отметим, что эти две строки образуют семантическое кольцо со строками первого четверостишия:

Было так ясно на лице его:
Царство мое не от мира сего.

То есть «умереть» – значит «быть», то есть жить вне земного мира, то есть воскреснуть. Не случайно Цветаева пишет в письме к Ахматовой через несколько дней после кончины Блока: «Смерть Блока я чувствую как вознесение» [Цветаева,1998; с.261]. Таким образом, слова-антонимы умереть – быть становятся синонимами в содержательно-смысловом плане и связываются причинно-следственными отношениями.

Однако, как мы уже отмечали, художественной речи свойственна смысловая многоплановость, а потому «быть» можно интерпретировать и как земное «бытие» поэта, но опять-таки бытие после смерти, как «память» людей, ибо настоящий поэт приобретает вечное земное бытие в оставленном наследии, в своих произведениях, которые живут века после того, как поэт-человек умирает, а поэт-творец живет вечно.

Не регламентированное правилами двоеточие употреблено в незаконченном одиннадцатом стихотворении «Останешься нам иноком...» перед обособленными определениями. Использованное вместо запятой, оно выполняет эстетическую функцию, оформляя оксюморонные отношения между частями предложения, которые оно разделяет.

Останешься нам иноком:
Хорошеньким, любименьким,
Требником рукописным,
Ларчиком кипарисным.

Оксюморон – «очень сильное стилистическое средство, всегда резко выделяющее тот отрезок текста (стих, строфу, предложение), в котором оно встречается» [Федоров,1981; с.74]. Именно оксюморонные отношения выстраиваются между словом «инок» и остальными определениями. Инок – православный монах, ведущий аскетическую жизнь, часто замкнутую, посвященную Богу. Он не может быть ни «хорошеньким», ни «любименьким», поскольку около него нет того, кто бы мог так оценить. Субъективно-оценочные суффиксы, сравнение – «ларчиком кипарисным» предполагают наличие оценивающего, близкого субъекта, что абсолютно несовместимо с иноком. Двоеточие, предваряющее обособленные определения, подчеркивает разрыв, несовместимость определяемого слова с определениями. Однако двоеточие здесь не просто разделение несовместимого, скорее, наоборот, оно призвано соединить эти слова, то есть сделать инока-поэта, недоступного отшельника, достоянием всех, приблизить к земле, чтобы получить возможность любить его, прикоснуться к его наследию, как к «ларчику», к «требнику», почувствовать его важной частью своей души: «останешься» «всем – первенцем», «всем – сыном, всем – наследником, всем – первеньким, последненьким».

Таким образом, в цикле «Стихи к Блоку» Цветаева двоеточие употребляет весьма своеобразно.

- Нормативный знак она ставит после обобщающего слова перед рядом однородных членов; между частями сложного бессоюзного предложения, где вторая часть дополняет смысл первой, распространяя один из ее членов; а также для оформления причинно-следственных отношений.
- Авторское двоеточие Цветаева употребляет перед пояснительной конструкцией, актуализируя ее и сообщая дополнительную эмоционально-смысловую нагрузку, тем самым привлекая особое внимание читателя.

- При постановке двоеточия согласно правилам на первый план выступают структурный и смысловой принципы русской пунктуации, а тогда, когда употребление знака является авторским, регулируемыми становятся смысловой и интонационный принципы.
- Для поэта двоеточие – не просто пунктуационный знак, который передает конкретизирующее пояснение, или обоснование, или причинно-следственную обусловленность частей предложения, это еще стилистический и смыслопорождающий прием, открывающий новые возможности предложения. Выделяя двоеточием эмоционально-смысловые центры предложений, особо подчеркивая самое важное или оксюморонно противопоставляя, Цветаева не только сообщает своей поэтической речи выразительность, но и расширяет функциональные возможности знака, углубляя содержательный потенциал произведения.

Тире. «Стиль и слог писателя не самоцель. Совершенствование литературного языка в целом является прямым следствием совершенствования средств выражения писательского замысла. Новые образы, типы, идеи находят в художественной литературе органичное воплощение в новых стилистических формах», — пишет Л.И.Скворцов [Скворцов, 1981; с. 49-50]. Настоящий поэт, писатель, по его мнению, показывает возможности языка и не только изобразительные, эстетические, но и собственно грамматические, смысловые, стилистические и т. п. Они умело и осознанно «взрывают» традиционную литературную норму, когда она противоречит новому содержанию. Старое и новое в языке очень часто драматически сталкиваются и разрешают свой конфликт именно в творчестве писателя-мастера [Скворцов, 1981; с. 52].

Давно уже известен факт пристрастия М.Цветаевой к тире. Создавая свой собственный неповторимый стиль, она вместе с тем расширяет значение и диапазон выполняемых функций этого знака. Нельзя не согласиться со словами В. Старк о том, что «в случае с Цветаевой, прежде всего, даже

визуально, сразу обращает на себя сама манера письма, его графика ... » [Старк, 1996; с. 156]. Действительно, в 90 % случаях из ста при виде стихотворного текста, пестрящего тире, можно сказать, что это цветаевское творение. «Язык Цветаевой, как поэтический, так и прозаический, изобилует тире. Мы часто слышим, как с помощью этого знака она уточняет, передумывает или даже отрицает фразу или слово, которое только что сказала. Это придает ее поэзии видимость спонтанности, непосредственности разговорной речи, в противоположность письменному языку, который подвергается правке и редактированию», — отмечает Джейн Таубман [Таубман, 1992; с.209]. Откуда такая любовь к этому знаку?

Тире — емкий пунктуационный знак и в смысловом, и функциональном планах. «Судьба тире в русской пунктуации очень интересна и стремительна: появившись только во второй половине XVIII века, т. е. позже других знаков (в «Российской грамматике» М.В.Ломоносова оно еще не отмечено), тире все шире и заметнее завоевывает себе позиции в пунктуационной системе. Применение этого знака имеет очень широкий диапазон. Прежде всего, тире многофункционально: оно выполняет функции и чисто **структурные**, и **смысловые**, и **экспрессивные** (выделено нами – И.С.). В настоящее время тире ведет себя явно наступательно по отношению к другим знакам, в частности, заметно вытесняя в некоторых позициях двоеточие» [Валгина, 1983; с. 48]. «Удивительно, что поэт почувствовал потенциальные возможности этого знака», — пишет Н.С. Валгина [Валгина, 1978; с.65].

Практически всеми синтаксистами в качестве основных функций тире, как и у запятой, называются **отделяющая** и **выделяющая**. При отделении используется одно тире, а при выделении — два, но как единый парный знак. Рассматривая конкретные значения тире, В.Ф.Иванова определяет 6 функций этого знака:

1. Грамматическая функция: тире между подлежащим и сказуемым, при выделении прямой речи и после перечисления однородных членов предложения.

2. Экспрессивно-грамматическая функция: употребление тире вместо запятой для большей выразительности и наглядности.
3. Смысловая функция: постановка тире между простыми предложениями в составе сложного при обозначении следующих значений: быстрая смена событий, противопоставление, вывод во второй части и др.
4. Смысло-грамматическая функция (при определенной роли интонации): тире на месте легко подразумеваемого члена предложения.
5. Интонационная функция тире ставится для обозначения специальных пауз: паузы перед словосочетанием или словом, особо важным, по мысли автора, для данного сообщения; паузы сопоставления или противопоставления.
6. Зрительное выделение не совсем обычно и неожиданно употребленных слов [Иванова, 1962; с. 30-34].

Н.С. Валгина в своей работе «Русская пунктуация: принципы и назначение» [1979], учитывая шесть значений тире, выделенных В.Ф.Ивановой, объединив 1 и 4, а также 2, 5 и 6 значения, формулирует три принципа употребления тире:

1. Грамматическая функция. Когда тире, обозначая пропуск всевозможных членов предложения, связки в сказуемом, противительных союзов, заполняет эти пустые места.
2. Смысловая функция. Передача условно-временных и следственно-сравнительных отношений в случаях, когда эти значения передаются интонационными средствами: первая часть произносится с повышением тона и паузой перед второй частью, на границе частей и ставится тире.
3. Эмоционально-экспрессивная функция. Тире способно передавать динамичность, резкость, быструю смену событий, при этом оно разрывает интонационную плавность фразы и создает тем самым эмоциональную напряженность и остроту [Валгина, 1979; с.49-53].

Как видим, тире — знак полифункциональный.

«Довольно часто мы встречаемся с таким употреблением тире, которое нельзя считать основанным на каких-либо правилах и, следовательно, общеобязательным. В этом скорее можно усмотреть проявление индивидуального стиля автора, связанное с его манерой строить предложение и выражать синтаксическими средствами тонкие оттенки своих мыслей», — пишет А.Б.Шапиро [Шапиро, 1974; с. 187]. Эти слова можно прямо адресовать и к М.Цветаевой. Рассмотрим употребление ею тире на конкретных примерах. В разбираемом цикле «Стихи к Блоку» встречается 76 употреблений «чистого» тире. Под «чистым» тире мы подразумеваем, во-первых, использование этого знака отдельно, без сочетания с другими знаками, во-вторых, при подсчете мы учитывали выделяющее тире (два тире) как один знак препинания. То есть на зрительном уровне в цветаевском тексте тире встречается еще чаще.

Нормативно М. Цветаева ставит тире при оформлении прямой речи. Например, в стихотворении «Думали — человек!»:

— Плачьте о мертвом ангеле!

<...>

— Мертвый лежит певец
И воскресенье празднует.

— Эй, идола, чтоб вы сдохли! —
Привстал и занес кнут,
И окрику вслед — охлест,
И вновь бубенцы поют.

(«Должно быть — за той рощей ...»)

«При отсутствии глагола-связки между подлежащим и сказуемым, выраженными именительным падежом существительного, обычно ставится тире...» [Розенталь, 1994; с.123]. Такое употребление тире встречаем в первом стихотворении цикла:

Имя твоё – птица в руке,
Имя твоё – льдинка на языке,
Одно-единственное движение губ,
Имя твоё – пять букв.
Мячик, пойманный на лету,
Серебряный бубенец во рту,

Камень, кинутый в тихий пруд,
 Всхлипнет так, как тебя зовут.
 В лёгком щёлканье ночных копыт
 Громкое имя твоё гремит.
 И назовёт его нам в висок
 Звонко щёлкающий курок.

Имя твоё – ах, нельзя! –
 Имя твоё – поцелуй в глаза,
 В нежную стужу недвижных век,
 Имя твоё – поцелуй в снег.
 Ключевой, ледяной, голубой глоток...
 С именем твоим – сон глубок.

Тире здесь не просто грамматическая необходимость, но еще и емкий стилистический прием: с его помощью, усиленной параллелизмом сходных по структуре однородных предложений, Цветаева создает ритмико-интонационный рисунок стихотворения, образующий идеостилистическое кольцо.

«Бездну звуковых ассоциаций вызвала у молодой поэтессы фамилия Блок. ... Цветаева использует *имя* в значении *фамилия*, а ее упоминание о пяти буквах этого имени связано, как известно, с тем, что до реформы орфографии 1917 года фамилия поэта действительно состояла из пяти букв (Блокъ); этот пример поэтического слуха Цветаевой ныне стал почти хрестоматийным», — пишет М.В.Горбаневский [Горбаневский, 1985; с. 59]. Ни разу не названа сама фамилия, но как мы ее чувствуем, слышим, ощущаем!

Благодаря тонкому языковому чутью поэта, ее умению представить нематериальное близким, ощутимым, осязаемым, ее неповторимому взгляду на, казалось бы, ничем не примечательные вещи, читатель по-новому воспринимает изображаемое, открывает для себя его необычные стороны. Всё: и ритмика, и интонация, и звуковая инструментовка, и богатое воображение, и ассоциативное мышление поэта — всё подчинено этой цели. Наши мысли подтверждают и слова Н.Г. Логуновой, которая утверждает:

«Для поэтического мышления Цветаевой характерен свой способ подхода к отражению явления: показ его через чувственное переживание, впечатление, желание не рассказать, а изобразить словом, умение отстраненно посмотреть на вещь, предмет изображения. <...> Цветаева, вобрав в себя вещь, предмет, явление, стремится показать их суть в триединстве звука-слова-смысла. Ее интегрирующее поэтическое сознание преобразует данный миг, стихию какого-либо действия в лирическую эмоцию, которая начинает жить своей жизнью в структуре стиха, становится сюжетообразующим фактором — рождаются целые картины лирического переживания» [Логунова, 1990; с. 16].

«Имя твое» — слова, звучащие рефреном, оформляют идейный стержень текста. Они же являются и темой стихотворения. Оценочными вариациями — все остальное. Очень точно подметила Л.Г. Яцкевич: «Художественно значимым является включение обозначения темы в ритмическую структуру строфы. Так... Обозначение темы «*Имя твое...*» *анафорически* повторяется на протяжении всего текста через некоторые интервалы» [Яцкевич, 1999; с.160]. Обращает на себя особое внимание последняя строка, как бы выбивающаяся из основного хода мыслей:

С именем твоим — сон глубок.

С одной стороны, она *как бы* продолжает ритмико-интонационный рисунок, но с другой, — это совершенно новая мысль. Вместо именительного падежа — творительный, т. е. акцент с имени переносится на его функцию. Думается, что в этой строке заключен следующий смысл: во-первых, «сон глубок» может быть тогда, когда человек спокоен, умиротворен; во-вторых, перед сном по христианской религии должна быть прочитана молитва, а следовательно, обращение к Богу, обращение по имени. То есть с произнесением имени Блока-Бога душа лирической героини приобретает покой, отсюда и «сон глубок».

Уже в первом стихотворении Цветаева проводит параллель «Блок — Бог», затем она станет основополагающей для всего цикла.

«Тире ставится при наличии паузы в так называемых эллиптических предложениях (самостоятельно употребляемых предложениях с отсутствующим сказуемым) ... » [Розенталь, 1994; с. 128]. Такое употребление тире в цикле достаточно частотно. Так, дважды оно встречается в стихотворении «Без зова, без слова ...»:

Не лавром, а терном —
Чепца острозубая тень.
<...>
А может быть, ложен
Мой подвиг, и даром — труды.

Такое тире, несомненно, придает особую выразительность поэтической речи, фразируя эмоциональность.

В стихотворении «Должно быть — за той рощей ...» тире в эллиптическом предложении подчеркивает интенсивность действия, быструю смену событий:

— Эй, идола, чтоб вы сдохли! —
Привстал и занес кнут,
И окрику вслед — охлест,
И вновь бубенцы поют.

Интересна постановка такого тире и в стихотворении «Думали — человек!»:

Три восковых свечи —
Солнцу-то! Светоносному!

Поэт, которого «заставили» «умереть», сравнивается с Солнцем. При отпевании ему поставили «три восковых свечи». Тире означает не только отсутствие сказуемого, но и передает возмущение, негодование лирической героини: не по чину Солнцу так мало свечей! Вместе с тем в предложении звучит и насмешка над людьми, допустившими такое неуважение:

Три восковых свечи — (это)
Солнцу-то! Светоносному!

Постановкой восклицательного знака поэт усиливает свои эмоции. Причем восходящая градация в именовании поэта эксплицирует эмоции не только интимного негодования — хорошо подчеркнутого разговорностью фразы, но

и гражданственного — отсюда книжное — светоносному и двойная постановка восклицательного знака.

Закономерное тире встречается у Цветаевой и в неполных предложениях, «когда пропущенный член (обычно сказуемое) восстанавливается из текста самого предложения, и в месте пропуска делается пауза» [Розенталь, 1994; с. 127].

Так, сердце, плачь и славословь!
 Пусть вопль твой — тысяча который? —
 Ревнует смертная любовь.
 Другая — радуется хору.
 («Так, Господи! И мой обол ...»)

Еще один пример встречаем в стихотворении «Останешься нам иноком...»:

Всем — сыном, всем — наследником,
 Всем — первеньким, последеньким.

Тире на месте пропущенного сказуемого «останешься» выполняет эстетическую функцию. Как бы подводя итог всему стихотворению, Цветаева в этих строках подчеркивает каждое слово-образ, выделяя интонационно. Однотипно построенные части сложного предложения с тире на месте пропуска сказуемого, анафорический повтор местоимения «всем» создают иллюзию императивности, усиливают эмоциональное напряжение ожидания. Чеканя слова, Цветаева утверждающим ритмом актуализирует каждое из них.

Таким образом, тире на месте отсутствующего или пропущенного члена предложения (чаще сказуемого) в цикле достаточно частотно. В этих случаях знак выполняет не только грамматическую функцию, но и обогащается эстетически. Однако почему такое обилие тире именно вместо глаголов? Знак в таких конструкциях придает высказыванию динамичность, выразительность, передает интонацию живого разговора.

Интересно объясняет эту особенность цветаевской речи Нина Косман [1992]. Она пишет: «Только начинающееся становится заметным в

юношеских стихах Цветаевой тире приобретает в ее более поздних вещах вездесущность, почти начисто вычеркивая из ее словаря глаголы.

Глаголы справедливо считаются носителями действия. Слова «глагол» и «действие» в сущности равноценны, когда речь идет о языке: действие в грамматике выражается через глагол, «одевается» глаголом. Означает ли явное пренебрежение Цветаевой глаголом — «бездейственность», «отсутствие действия» в ее стихах? Никто из читавших Цветаеву не назовет ее язык «застывшим», наоборот, — кипящей энергией, ее строчки рвутся по швам, и многочисленные ее тире часто кажутся теми швами, последними, из последних сил связывающими содержимое строчки, и мы понимаем, что ей просто не до глагола, этого равнодушного властителя энергии, когда всё — рвется, когда энергии — столько, когда действие превышает дозировку, которую глагол, по самой своей функции стандартной единицы речи, как и всё стандартное, а потому — пассивное, безвольное, может по природе своей и по правилам, создавшим его, а следовательно, по привычкам пользующихся им, вынести. В безглагольном языке Цветаевой больше динамики, чем в усеянной глаголами, как перезревшей черникой, речи любого современного русского поэта (за исключением, может быть, Маяковского и раннего Пастернака)» [Косман, 1992; с. 154].

Действительно, «динамизм цветаевской речи необычен, но ее речь несется — движется — без помощи колес-глаголов, приводящих, как принято думать, речь в движение. Отбросив глаголы-колеса, гарантирующие быстроту хода по земле, но и отяжеляющие, она приобрела крылья, с помощью которых покрывает расстояния куда большие» [Косман, 1992; с.156].

Тире играет роль помощника в передаче динамики, а также задает четкий ритм и обуславливает наличие необходимой интонации. В рассмотренных примерах «активизация тире прямо связана с экономией» речевых средств. Но и при индивидуализированном употреблении тире всё-таки сохраняет свою функциональную значимость; одно из его основных

значений — регистрация пропущенных звеньев высказывания» [Валгина, Светлышева, 1994; с. 283].

Нормативное употребление тире при пропуске противительного союза трижды встречается в цикле:

Не проломанное ребро —
Переломленное крыло.
(«Не проломанное ребро ...»)

Так, Господи! И мой обол
Прими на утвержденье храма.
Не свой любовный произвол
Пою — своей отчизны рану.
Не скаредника ржавый ларь —
Гранит, коленами протертый.
(«Так, Господи! И мой обол ...»)

Следует заметить, что второе тире совмещает в себе не только грамматические и эстетические функции, но как знак полифункциональный сразу две грамматические функции: оно, во-первых, выражает противопоставленность двух реалий, повторяя функцию предшествующего тире в ряду попарно объединенных однородных членов предложения, во-вторых, обозначает пропуск сказуемого «пою». Причем стихотворение «Так, Господи! И мой обол ...», «венчающее цикл, провозглашает окончательное признание Блока лирической героиней не только своей личной любовью, но и «раной отчизны»... Она видит вселенскую скорбь о Поэте. Эта скорбь выражается не приношением, а преклонением народа, которое настолько велико, что «протерло гранит»...» [Серова, 1997; с.51].

Если говорить об эстетической функции тире, то следует отметить, что оно усиливает противопоставленность однородных членов через отрицание и сообщает поэтической речи определенную резкость. Причем точка, отделяющая однородные члены, увеличивает паузу между ними, оформляет отрывистость и функциональную четкость звучания слов в предложении.

«Тире вместо запятой ставится перед распространенным или одиночным приложением, стоящим в конце предложения, если подчеркивается

самостоятельность такого приложения ...» [Розенталь, 1994; с. 152]. Тире, выполняющее такую грамматическую функцию, тоже встречается в цикле, например, в стихотворении «Думали — человек»:

Шли от него лучи —
Жаркие струны по́ снегу!

Следует отметить, что на чисто грамматическую функцию тире накладывается и семантико-стилистическая: «Жаркие струны по́ снегу!» — это «свет», излучаемый поэзией Блока. Цветаевой важно акцентировать внимание читателя на последней строке, поэтому она предваряет ее емким — долгим — тире и, помимо этого, использует прием противопоставления: «жаркие струны» — «снег».

Интересно обратиться и к примеру употребления тире в стихотворении «Без зова, без слова ...»:

Такую усталость —
Ее и трубой не поднять!

Лирическую героиню поражает в поэте-божестве нечеловеческая усталость. Причем усталость — это и реальная биографическая усталость, о которой вспоминали его современники, но одновременно и усталость поэта-божества. В этом примере случай, можно сказать, переходный, т. е. тире использовано не совсем нормативно: по правилам оно ставится при повторении подлежащего местоимением, здесь же повтор второстепенного члена предложения. Но Цветаевой важно эксплицитно привлечь внимание читателя на нем, поэтому она выносит его в начало предложения, выделяет ёмким тире и закрепляет повтором местоимения. Сочетание «такую усталость» становится смысловым и интонационным центром предложения, поэтому поэт закономерно ставит тире.

Таким образом, рассмотрев нормативное употребление тире в цветаевском тексте, можно сделать вывод, что, активно используя этот знак, поэт придает своему тексту особое звучание и четкий ритм. При постановке регламентированного тире основополагающим является структурный принцип пунктуации, хотя при этом не исключается роль смыслового и

интонационного принципов. Частотное употребление тире «и эмоционально, и содержательно значимо». «Это знак более энергичный, позволяющий до предела сжать выражение мыслей, дать их сильно, резко, контрастно. Образы здесь четко очерчены, мысль оформлена скупой. Глубина ее осязаема. Здесь нет образов плывущих и уплывающих», — пишет Н.С. Валгина в заметках о пунктуации ... А. Блока [Валгина, 1980]. Эта оценка проецируется на поэтическую манеру Цветаевой, самозабвенно преклонявшейся перед талантом Александра Блока, и стилистически копируется ею. Отсюда осложнение нормативных функций эстетическими.

При рассмотрении **авторской** постановки тире сначала обратимся к тем случаям, где *тире стоит на месте других знаков препинания* (чаще всего — запятой). Так, в стихотворении «Вот он — гляди — уставший от чужбин ...», построенном по ролевому принципу как реплики из толпы, в первой строке встречаем такое выделительное тире:

Вот он — гляди — уставший от чужбин,
Вождь без дружин.

В этом примере тире, выделяя вводное слово «глядя», увеличивает длительность паузы, в результате этого создается впечатление усталости, бессилия, а мелодика фразы окрашивается трагическими нотами, которые поддерживаются следующими строками:

Вот — горстью пьет из горней быстрины —
Князь без страны.

Вставное предложение, резко выпадающее из синтаксического рисунка номинативного предложения, должно было бы произноситься как добавочное замечание, в более быстром темпе, чем все предложение, но, продолжая заданный первым предложением темп, оно тоже читается медленно, развивая трагизм темы одиночества поэта в мире. Интонационный принцип становится здесь решающим при выборе знака. Таким образом, тире в этих предложениях помимо грамматической функции выделения,

выполняет эмоционально-эстетическую, контрастную нормативной функцию.

Тире на месте запятой Цветаева использует при обособлении определения, относящегося к личному местоимению. Такие определения должны выделяться «независимо от степени распространенности и местоположения» [Розенталь, 1994; с.146].

Мимо окон моих — бесстрастный —
Ты пройдешь в снеговой тиши,
Божий праведник мой прекрасный,
Свете тихий моей души.

(«Ты проходишь на Запад Солнца ...»)

В стихотворении эксплицируется мелодика молитвы. Цветаева, создавая образ Блока-божества, не забывает при этом и о Блоке-поэте. «Поэт мечтает о встрече душ, об их единении, но душа Блока проходит мимо, даже не заметив души другой, ищущей с ней встречи» [Озернова, 1992; с.23]. Постановкой тире на месте запятой поэт актуализирует определение, также указывающее на божественную сущность Блока.

«Цветаева, – отмечает Н.С. Валгина, – всегда отдает предпочтение наиболее «сильным» знакам, тем, которые нельзя не заметить. Так появляется у нее тире для выделения обращений, вводных слов, придаточных предложений и обособленных членов предложения» [Валгина, 1978; с.65-66]. Интонационно-смысловой принцип в этом случае оказывается доминирующим при выборе знака.

В стихотворении «Должно быть — за той рощей...» встречается тире, репрезентирующее вводное слово:

Должно быть — за той рощей
Деревня, где я жила,
Должно быть — любовь проще
И легче, чем я ждала.

«Героиня здесь от градохранительницы, «державной» Марины Цветаевой («У меня в Москве – купола...»), – утверждает М.В. Серова, – снижается до образа простой деревенской женщины...» [Серова, 1997; с.45]. Интонация

раздумья передается более длительной паузой, а приём анафоры служит для придания речи разговорной окраски, интимной непринужденности. «Это одна из особенностей Цветаевой: писать как бы при читателе — никаких тайн, все на ярком свете, все до дна, до полного опустошения» [Корнилов, 1992; с.191]. Интонационный принцип проявляет себя здесь в чистом виде.

В стихотворении «Други его — не тревожьте его!» тире окантовывает обращение:

Други его — не тревожьте его!
 Слуги его — не тревожьте его!

Фразируя вторую часть предложения, Цветаева не только предваряет ее емким тире, но и ставит на конце восклицательный знак. Для усиления экспрессии и для большей экспликации мысли поэт вводит прием повтора — эпифору.

В стихотворении «Останешься нам иноком...» тире выделяет уточняющий член предложения:

Всем — до единой — женщинам,
 Им, ласточкам, нам, венчанным,
 Нам, злату, тем, сединам,
 Всем — до единой — сыном

Останешься, всем — первенцем,
 Покинувшим, отвергнувшим,
 Посохом нашим странным,
 Странником нашим ранним.

По сути, уточняющий член с усилительным значением, окольцованный тире, становится не только центром строки, но и центром мысли. Цветаевой важно обратить на него внимание. Отсюда нетрадиционный пунктуационный знак, обладающий эстетической значимостью. Как и в предыдущем примере, при выборе знака регулирующим оказывается смысловой принцип. Уточнение, повторенное кольцом дважды, становится обобщением символического характера. Ритмический перебор усиливает эмоционально-оценочное впечатление, привлекая внимание читателя.

Рассмотрим еще один пример:

И не знаешь ты, что зарей в Кремле
 Легче дышится — чем на всей земле!
 («У меня в Москве — купола горят!»)

Сравнительный оборот выделен тире, а не запятой, которая должна была бы стоять здесь по правилам. Смысловый принцип оказывается доминирующим. Цветаевой необходимо тире: оно противопоставляет два важных для лирической героини пространства – Кремль и «вся земля». Именно этой оппозицией открывается в стихотворении ряд других: Москва — Петербург, я — ты, сегодняшняя заря — завтрашняя заря, — о чем будет сказано ниже.

Таким образом, необходимое в стилистическом и смысловом плане тире для обозначения противоположности двух пространств как более емкий знак «вбирает» в себя запятую, выделяющую сравнительный оборот.

В стихотворении «Ты проходишь на Запад Солнца...» встречаем еще один интересный случай употребления тире вместо запятой при градации:

Там, где поступью величавой
 Ты прошел в гробовой тиши,
 Свете тихий — святая славы —
 Вседержитель моей души.

Нельзя не согласиться с Н.Ю. Широлаповой, которая пишет: «Строки Цветаевой: “Вседержитель моей души” – дают представление о божественном происхождении поэта. Для лирической героини Поэт /Блок/ является верховным существом, могущественным властителем, обладающим необычайной творческой одаренностью, поэтому он – предмет поклонения, восхищения, воспринимается как гений и кумир ее души» [Широлапова, 1997; с.12]. Эту мысль подтверждают и слова А.С. Эфрон: «Блок для Марины Цветаевой был единственным поэтом, которого она чтит как божество от поэзии, и которому, как божеству, поклонялась... Творчество одного лишь Блока воспринимала Цветаева как высоту столь поднебесную... что ни о какой сопричастности этой творческой высоте она, в «греховности» своей, и помыслить не смела – только коленопреклонялась» [Эфрон, 1975; с.56].

Обращение к поэту-божеству, которому лирическая героиня читает молитву, достаточно необычно оформлено. Тире в этом случае диктует

интонацию и ритм, фразируя каждое новое обращение. Причем оно оформляет прием градации — сильной и яркой стилистической фигуры, когда каждое последующее слово содержит усиливающее значение, благодаря чему создается нарастание производимого ими впечатления. В этом примере каждая новая номинация содержит в семантическом плане более высокую степень, пока не достигнет высшей ступени в ряду. Долгие эмоциональные паузы, фиксируемые тире, подчеркивают это движение. Смысловой и интонационный принципы оказываются решающими при выборе знака.

Любопытен пример из стихотворения «Как слабый луч сквозь черный морок адов...»:

Как слабый луч сквозь черный морок адов —
Так голос твой под рокот рвущихся снарядов.

Тире выполняет сразу несколько функций: во-первых, оно поглощает запятую, выделяющую сравнительный оборот, во-вторых, указывает на пропуск сказуемого, обозначающего действие, которое производит голос поэта. То есть структурный принцип становится регулирующим.

В следующем примере из стихотворения «Други его — не тревожьте его!» находим:

Зори пьет, море пьет — в полную сыть
Бражничает. — Панихид не служить!

В ряду однородных сказуемых последнее отделено не запятой, а тире, которое сообщает ему значение пояснения или вывода первых двух, представляющих полный лексический повтор одного другим, но с разным дополнением. Таким образом, эмоциональный повтор усиливает значение первого сказуемого, а слово «бражничает» являет собой более высокую степень этого процесса, как бы подводит итог сказанному ранее. Смысл порождает и необходимую интонацию. Тире повышает экспрессивность высказывания, а «смещенная строка подчеркивает активность ритма, который в свою очередь передает значимость содержания» [Валгина, 1978; с. 64].

Интересно обратиться и еще к одному примеру:

Думали — человек!
И умереть заставили.
(«Думали — человек!»)

Как отмечает И.В. Кудрова, этот текст до сих пор остается самым загадочным. «Это стихотворение «на смерть поэта», написанное за пять лет до реальной кончины Блока! То был глубинный сердечный отклик на мотивы одиночества, усталости, смерти, так сильно звучавшие в трагедийной блоковской лирике предреволюционных лет. Цветаева с пронзительной остротой ощутила их как предвестие безвременного конца поэта. И поразительно то, что в самом деле Блок как великий лирик именно в это время завершил свой путь (наблюдение принадлежит Д.А. Мачинскому). Он еще дописывал поэму «Возмездие», ему оставалось последнее гениальное свершение – поэма «Двенадцать». Цветаева же никогда до того лично поэта не встречавшая, в 1916 году отчетливо увидела его навсегда ушедшим... И главным в ее скорби было обвинение тем, кто не распознал высшей, особенной природы поэта: «Думали – человек!...» [Кудрова, 2003; с.381].

Вместо какого знака стоит тире? Этот случай можно трактовать двояко. Во-первых, можно предположить, что здесь должно было стоять двоеточие, если учесть замечание Н.С. Валгиной, что «выявляется тенденция к вытеснению двоеточия знаком тире в тех случаях, когда пояснительно-разъяснительный смысл конструкций очевиден — смысловые отношения частей предложения проявляются на лексическом уровне, лежат на поверхности» [Валгина, 1983; с. 51].

Во-вторых, правомерно и другое предположение: «Тире иногда ставится вместо опущенного изъяснительного союза **что**, когда в первой части бессоюзного сложного предложения не содержится оттенка предупреждения о последующем изложении какого-нибудь факта» [Былинский, Розенталь, 1961; с.53]. То есть тире здесь стоит вместо запятой и опущенного союза **что**. Однако поэту мало двоеточия или запятой для данного контекста, звучащего как обвинительный акт, для бури негодования, которую заключают в себе эти

строки, задающие тон всему стихотворению. Здесь смысл порождает интонацию. Поэтому Цветаева разрывает строку емким тире, чеканит каждое слово, словно обрушивает на весь мир ледяной дождь эмоций своего горячего и любящего сердца.

Рассмотрим еще один пример авторского тире в стихотворении «Други его — не тревожьте его!»:

Губы, кричавшие слово: ответь! —
Знают, что этого нет — умереть!

Второе тире оформляет причинно-следственные отношения: поскольку полет невозможен, остается один выход — «умереть». Авторской постановку тире в этом примере можно считать потому, что, как мы отмечали в предыдущем параграфе «Двоеточие», до выхода «Правил пунктуации» 1956 года отношения следствия оформлялись на письме двоеточием. Тире здесь — емкий знак в функциональном и эмоциональном планах: оно является и показателем вышеуказанных отношений, и средством экономии речевых средств.

Причинно-следственные отношения тире оформляет и в стихотворении «А над равниной...»:

Праведник душу урвал — осанна!

Думается, речь идет о земном праведнике, так как использование просторечного «урвал» снижает образ. Как и в предыдущих трех примерах, интонационный и смысловой принципы становятся регулируемыми для появления знака. «Душу урвал», полагаем, можно истолковать как окончание гонений и лишений в окружающем мире и обретение покоя и радости после воскрешения поэта-божества, отсюда восторженное славословие Богу — осанна.

Как видим из этих примеров, «Цветаева скупа на словесные средства выражения, речь ее уплотнена до предела», и мысль спрессовывается до нескольких слов, связи между словами угадываются благодаря значимым паузам, на месте которых стоят тире [Валгина, 1978; с. 61].

Тире на месте запятой и двоеточия, поглощая функции этих знаков, вносит в контекст новое значение. При замене одного знака другим роль смыслового и интонационного принципов возрастает, и иногда один из них становится доминирующим.

Далее обратимся к примерам, в которых авторское тире выполняет только *эстетическую функцию*, то есть постановка знака эксплицируется замыслом поэта.

Рассмотрим пример из стихотворения «Нежный призрак ...», где тире оформляет *обобщенно-пояснительные отношения*:

Он поет мне
 За синими окнами,
 Он поет мне
 Бубенцами далекими,
 Длинным криком,
 Лебединым клином —
 Зовет.

Посмотрим на структуру всего предложения: его можно поделить на три части. Первая часть сообщает, откуда слышен голос — «за синими окнами», вторая — как поет: «бубенцами далекими, длинным криком, лебединым кликом». Анафора в этом случае передает не только эмоциональное напряжение, но и «двигает» действие вперед, ускоряет темп всего предложения. Последняя часть — «зовет» — является смысловым и эмоциональным центром предложения. Тире оформляет обобщенно-пояснительные отношения: последнее слово является смысловым итогом всего высказывания, то есть фактически можно поставить знак равенства между шестью предыдущими строчками и седьмой, и этим знаком равенства является тире. Смысл диктует здесь постановку знака. Последнее слово «зовет» вынесено в отдельную строку, подготовлено всем ходом предложения и отделено тире. Таким образом, поэт делает его наиболее значимой единицей предложения: оно выражает страх лирической героини, страх, что призрак заманит ее с собой в мир иной. Отсюда резюме:

Милый призрак!
 Я знаю, что все мне снится.
 Сделай милость:
 Аминь, аминь, рассыпья!
 Аминь.

Обобщенно-пояснительную функцию тире выполняет и в стихотворении «Как слабый луч сквозь черный морок адов...», где голос поэта-божества «оповещает»:

... Как нас любил, слепых и безымянных,
 За синий плащ, за вероломства — грех ...

Первое в приведенном отрывке тире эксплицирует слово «грех», актуализирующее значение ‘любовные увлечения поэта’, считающиеся в христианстве греховными. Такая трактовка этого слова обусловлена блоковской реминисценцией «синий плащ», отсылающей к стихотворению «О доблестях, о подвигах, о славе ...», в котором говорится об уходе от лирического героя любимой, завернувшейся в синий плащ. Таким образом, тире репрезентирует отношения смыслового тождества: то, что описано в первой части высказывания, есть грех.

Интересен и такой прием: *логическое выделение последнего слова строки*, заключающего главную мысль. Его актуализация достигается резким переходом в паузу, нарушающую звуковую плавность строки, а в месте перебора ставится тире, именно оно и помогает уловить цветаевские «перебои». Такой пример использования этого знака препинания встречаем и в стихотворении «Должно быть — за той рощей...»:

Над валким и жалким хлебом
 За жердью встает — жердь.
 И проволока под небом
 Поет и поет смерть.

В стихотворении меняется «видение лирической героиней Блока: он перестает быть для нее «идолом». Глазами русской женщины она воспринимает в поэзии Блока российское пространство, ощущает боль от страданий народа. В лице крестьянки Певца начинает оплакивать Россия» [Серова, 1997; с.46].

В стихотворении «Ты проходишь на Запад Солнца...» находим еще пример употребления *интонационного* тире, которое можно отнести к окказиональным знакам:

Я на душу твою — не зарюсь!

Оно выделяет наиболее важное для поэта слово, репрезентируя его смысловую значимость. Пауза перед словом и восклицательный знак после него делают его позицию особенно сильной.

Рассмотрим еще стихотворение «А над равниной...», где окказиональное интонационное тире встречается трижды:

1. А над равниной —
Крик лебединый.
2. А над равниной —
Вещая вьюга.

И начало последней строфы:

3. Над окаянной —
Взлет осиянный.

Три номинативных предложения, в которых детерминант отделен тире. Синтаксический параллелизм этих предложений, каждое из которых начинает новую строфу, оформляет архитектонику стихотворения. Как отмечает А.А.Буров, «использование номинативных предложений может сыграть важную роль не только в обозначении явлений окружающей действительности, но и в организации поэтического текста. Очень часто Цветаева употребляет номинативное предложение в самом начале текста (номинация-зачин), а затем повторяет его, варьируя форму, используя синонимические конструкции и тем самым выявляя новые признаки обозначаемого» [Буров, 1988; с. 41]. Тире придает предложениям динамичность и выразительность, создает напряженность и усиливает трагичность звучания. Тройной повтор такой синтаксической конструкции образует своеобразный интонационный рисунок стихотворения, усиливая ощущение тревоги в развитии сюжета.

Похожий пример, когда тире в номинативном предложении отделяет детерминант, встречается и в стихотворении «Нежный призрак»:

Так по перьям,
Иду к двери,
За которой — смерть.

Тире в этом случае, предшествуя слову «смерть», подготавливает неожиданную развязку и подчеркивает экстремальность напряжения.

В стихотворении «Как слабый луч сквозь черный морок адов...» использовано выделительное, интонационно нагруженное тире, выполняющее особую эмоционально-экспрессивную функцию:

И как нежнее всех — ту, глубже всех
В ночь канувшую — на дела лихие!
И как *не* разлюбил тебя, Россия.

Первое тире фразирует местоимение «ту», длинная пауза перед которым подготавливает читателя к более глубокому смыслу: «ту» — не другую женщину, а Россию, «глубже всех в ночь канувшую — на дела лихие!» Следующее тире усиливает эмоционально-оценочное звучание стиха, а восклицательный знак его только поддерживает. И, наконец, — резкий интонационный спад, и точка вместо ожидаемого второго восклицательного знака, которая делает вывод неожиданным, нелогичным и завершает окказионально звучащий интонационный рисунок текста.

В этом же стихотворении интонационное тире подготавливает и неожиданную трагическую развязку:

... И еще о том,
Какие дни нас ждут, как Бог обманет,
Как станешь солнце звать — и как *не* встанет...

По свидетельству Н.В.Озеровой, эти строки являются своего рода блоковской реминисценцией «Голоса из хора», прочитанного Блоком на вечере 9 мая 1920 года [Озерова, 1992; с. 21-22]. В «Голосе из хора» есть такие слова: «Ты будешь солнце на небо звать». Они созвучны цветаевским: «...Как станешь солнце звать...». Неожиданная развязка усиливает трагическую ноту, звучавшую в стихотворении, а тире, подготавливая этот

вывод, обостряет эмоции. Смысловый принцип при выборе знака оказывается регулирующим.

Интонационно-выделительное тире находим и в стихотворении «Други его — не тревожьте его!»:

Вещи вьюги кружили вдоль жил, —
Плечи сутулые гнулись от крыл,
В первую прорезь, в запекшийся пыл —
Лебедем душу свою упустил!

Тире в этом случае, как сочетание запятой и тире, задает особый темп; обозначает усиление эмоций и только что начинающуюся в стихотворении речь «взахлеб», которая получит свое полное воплощение в двух последующих четверостишиях, где слышится крик души, где на читателя обрушивается шквал эмоций, фиксируемых обилием восклицательных знаков, а также двоеточием и тире — емких и значимых знаков.

Выделительно-акцентологическую функцию выполняет авторское тире в стихотворении «А над равниной...»:

А над равниной —
Крик лебединый.
Мать, ужель не узнала сына?
Это с заоблачной — он — версты,
Это последнее — он — прости.

Намеренно неправильный порядок слов и тире, обрамляющее местоимение «он», актуализируют смысловой, логический, эмоциональный и интонационный центры ответа. Но Цветаевой этого мало. Она усиливает ударение на главном для нее слове – местоимении «он» – лексическим повтором и структурным параллелизмом.

Интонационно-выделительное тире, несущее на себе особую семантико-смысловую нагрузку, находим и в стихотворении «Так, Господи! И мой обол...»:

Днепром разламывая лед,
Гробовым не смущаясь тесом,
Русь — Пасхою к тебе плывет,
Разливом тысячеголосым.

Тире в этом случае призвано подчеркнуть оба слова, между которыми стоит. Проведя в начале цикла параллель Блок — Бог (Христос), Цветаева заканчивает цикл праздником Пасхи, то есть воскрешением поэта-божества, воскрешением «праведника — певца — *и мертвого*» (курсив наш — И.С.). Как отмечает М.В. Серова, «возрождается не поэт вообще, а именно национальный поэт» [Серова, 1997; с.48]. Выделяя слово «Пасхою», автор и в заключительном стихотворении актуализирует параллель Блок — Христос, а также задает оптимистический настрой стихотворению. Акцент на слове «Русь» тоже важен, так как именно вся Русь будет славить, вернее, «славословить» своего поэта, воскресшего после смерти.

Ритмико-интонационное тире, замедляющее темп повествования, находим и в стихотворении «И тучи оводов вокруг равнодушных кляч...»:

... И толк о немце, доколе не надоест,
И желтый-желтый — за синею рощей — крест,
И сладкий жар, и такое на сем сиянье,
И имя твое, звучащее словно: ангел.

Как и в предыдущем примере, интонация диктует постановку авторского тире. Цветаева будто играет словами, красками, ритмом... Выделяя с помощью тире обстоятельство, она фиксирует нужные паузы, создавая впечатление разговорности, припоминания вслух, рассказывания, чему способствует и постоянный повтор союза **и**.

Такую же функцию тире выполняет в стихотворении «Как слабый луч сквозь черный морок адов...»:

И вдоль виска — потерянным перстом
Все водит, водит...

Тире фиксирует состояние растерянности, задумчивости. Оно удлиняет логическую паузу, замедляет темп, создавая впечатление раздумья, которое поддерживается многоточием.

В стихотворении «У меня в Москве — купола горят!» находим сразу несколько случаев индивидуально-авторского использования тире, создающего соразмерный задуманному ритмико-интонационный рисунок.

Уже в первых двух строчках встречаем, казалось бы, ничем не оправданное тире. Оно, на наш взгляд, программирует особый ритм при чтении, как и все последующие тире, создает слуховую иллюзию раскачивания языка колокола или сам звон. Этому способствуют и обилие восклицательных знаков в стихотворении:

У меня в Москве — купола горят!
 У меня в Москве — колокола звонят!
 И гробницы в ряд у меня стоят, —
 В них царицы спят, и цари.

Прием повтора — анафора — подчеркивает разговорность речи, приближая текст к фольклорному, к сказке, причем этот прием становится основным:

И не знаешь ты, что зарей в Кремле
 Легче дышится — чем на всей земле!
 И не знаешь ты, что зарей в Кремле
 Я молюсь тебе — до зари!

Ритмо-мелодический рисунок указанных четверостиший создается не только на пунктуационном, но и на фонетическом уровне: аллитерирующие сонорные [м], [н], [р], [л] и ассонансирующие [э], [а]. Второе тире в этом примере, помимо указанной выше функции — передачи впечатления раскачивания колокола и придания речи фольклорной напевности — акцентирует внимание на последнем слове: лирическая героиня не просто обожествляет поэта, молясь ему, но молится всю ночь, а — всенощные службы в христианской религии ведутся только по самым большим праздникам – Рождество Христово и в Светлый праздник Пасхи. Лирическая героиня поклоняется не просто поэту-божеству, но Великому Божеству!

Это подтверждается и следующими строками:

Всей бессонницей я тебя люблю,
 Всей бессонницей я тебе внемлю —
 О ту пору, как по всему Кремлю
 Просыпаются звонари...

Цветаева усиливает эмоциональное звучание текста, а тире, выполняя функцию противопоставления, *оформляет цепочку бинарных оппозиций*,

вносит в строку оценочность: ночь — утро, я — все остальные, кто не молился.

Указанная функция тире поддерживается и ритмикой повтора, создающего ауру песенности:

Но моя река — да с твоей рекой,
 Но моя рука — да с твоей рукой
 Не сойдутся, Радость моя, доколь,
 Не догонит заря — зари.

Основная мысль стихотворения – невозможность соединения. «Трагическая обреченность на НЕВСТРЕЧУ. Здесь условное пространство, как и в других стихотворениях, имеющих событийный сюжет, приобретает ролевую окрашенность» [Серова, 1997; с.45]. «...Лирическая героиня скорбит о разделенности поэтов в пространстве. Но это уже не обращение женщины к своему любимому, а разговор Поэта с Поэтом. <...> Как Москва-река не сольется с Невой, так никогда не перекрестятся творческие пути героини и Героя» [Серова, 1997; с.50].

Появление знака в комплементарной позиции диктуется интонацией и смыслом. Оформляя ритмико-интонационный рисунок стихотворения, тире продолжает ряд бинарных оппозиций: моя река — твоя река, моя рука — твоя рука, сегодняшняя заря — завтрашняя заря. По сути, все они являются различными вариантами основной оппозиции стихотворения и всего цикла: я — ты, лирическая героиня — поэт-божество.

Структуро- и ритмикообразующим является тире и в стихотворении «Зверю — берлога...»:

Зверю — берлога,
 Страннику — дорога,
 Мертвому — дроги.
 Каждому — свое.

Женщине — лукавить,
 Царю — править,
 Мне — славить,
 Имя твое.

Первое четверостишие состоит из однородных эллиптических предложений. «Как известно, эллиптические конструкции динамично выражают мысли, чувства, отражают их стремительный полет, ускоряют темп речи. В них обнаруживают себя отважная категоричность и страстность поэтического голоса М. Цветаевой», – пишет Л.Г. Яцкевич [Яцкевич, 1999; с.148]. Второе четверостишие — другой однородный ряд, состоящий из инфинитивных частей сложного предложения. Нерегламентированное тире во втором четверостишии продолжает ритмико-интонационный рисунок первого. С помощью цепи параллельных синтаксических конструкций создается такой стилистический эффект, как амплификация, то есть нарастание эмоционального напряжения к концу текста. «По силе и направлению эмоционального напряжения стихотворение членится на две части: первая часть охватывает почти весь текст до последней заключительной фразы: «Мне – славить // Имя твое», а вторая часть – эта последняя фраза. Несмотря на большую протяженность, первая часть текста – это лишь эмоциональная подготовка, подступ ко второй части, в которой выражена основная мысль. Такой прием построения текста, основанный на принципе смыслового и эмоционального предвосхищения основной заключительной части, называется *антиципацией*. Антиципация лежит и в основе интонационной структуры текста. Каждая фраза первой части стихотворения характеризуется интонационной незавершенностью, которая создает эффект ожидания, продолжения начатого. Вторая часть отделяется от первой значительной паузой, и внутри этой части синтагматическое членение эмфатически усилено паузами. Неоднородность эмоционального напряжения, разделяющая текст на две части, создается не только грамматическими и интонационными, но и лексико-семантическими средствами» [Яцкевич, 1999; с.148-149].

Авторское тире, оформляющее оппозицию поэт — чернь, встречается и в стихотворении «Не проломанное ребро...»:

Цепок, цепок венец из терний!

Что усопшему — трепет черни,
Женской лести лебязий пух...

Тире фиксирует противопоставленность смысловых частей: усопший — живые, усопший — чернь, усопший — женщины. Тире даже визуально отделяет эти части. Поэт превыше всего остального — таков смысл, такова идея Цветаевой.

Тире, выполняющее сразу две функции: оформление бинарной оппозиции я — ты и репрезентация важных в смысловом плане слов, — встречается в стихотворении «Без зова, без слова...»:

Огромную впалость
Висков твоих — вижу опять.

Лирическая героиня противопоставляет себя поэту; для нее Блок — святыня, святая всех святых. Как и в предыдущем примере, смысловой план доминирует при постановке авторского знака. Для обозначения этой оппозиции Цветаева использует тире, которое делит предложение на части: то, что о поэте, и то, что о лирической героине. Но и это еще не все. Тире актуализирует наиболее значимые в смысловом плане слова — «вижу опять», подготавливает более глубокое их прочтение — второе пришествие Бога для спасения мира, пришествие поэта-Бога, который сумеет спасти мир своим творчеством, поэзией. Именно в это всегда верила Цветаева. Перефразируя Достоевского, можно сказать, что формула — поэзия спасет мир — была для нее одной из главных.

Тире, как известно, может обозначать пропуск какого-либо слова в предложении. В стихотворении «Как сонный, как пьяный...» Цветаева, используя тире в сильной комплементарной позиции, фиксирует не просто *пропуск* важного в предложении слова, но и *целого сюжета!*

Не ты ли
Ее шелестящей хламиды
Не вынес —
Обратным ущельем Аида?

По свидетельству К.Б. Жогойной, Цветаева воспроизводит контуры известного древнегреческого мифа о певце и музыканте Орфее и его жене

Эвридике: «В двух последних строфах герой стихотворения (Блок) «замещает» античного героя (Орфея) – происходит наложение одного образа на другой... Имя собственное Орфей не названо, но восстанавливается благодаря экспликации мифа. В этих строфах активизируется, кроме мифологемы гибели Орфея, мифологема его нисхождения в царство Аида за женой Эвридикой, погибшей от укуса змеи. Певец сумел покорить своей игрой повелителей Аида, но, возвращаясь с женой на землю, нарушил запрет и оглянулся на шедшую позади него Эвридику – и она тут же исчезла в царстве мертвых.

О том, кем был для Цветаевой Блок, знала маленькая Аля, которая писала Е.О. Волошиной 8 ноября 1921 г., в самый разгар работы Цветаевой над посмертными стихами к Блоку: "Мы с Мариной читаем мифологию... А Орфей похож на Блока: жалобный, камни трогающий..."» [Жогица, 1997; с.137-138]. Поскольку небольшой по объему стихотворный текст должен вместить емкое содержание, поэт изыскивает способы экономии языковых средств: с помощью тире Цветаева закомуфлировала целый миф.

Авторское тире, выполняющее *соединительную функцию*, встречается в заключительном стихотворении «Так, Господи! И мой обол...»:

Всем отданы герой и царь,
Всем — праведник — певец — и мертвый.

Первое тире фиксирует пропуск сказуемого в неполном предложении, следовательно, нормативно. Цепочка «праведник — певец — и мертвый» раскрывает содержание образа «поэт-божество», обозначает разные роли поэта, восплаемого лирической героиней. Именно соединительное тире, а не разделительная запятая, нужно в этом случае Цветаевой, чтобы объединить различные номинации, чтобы воспринять их как один образ, а не три различных.

«Цветаевское слово сложно и многопланово, – пишет М.Ю. Нарынская. – Цветаевская мысль глубока своей априорной двойственностью, полна преодоления этой двойственности. Парадоксальность мышления М.И.

Цветаевой заключается в стремлении охватить все и укрупнить детали, проанализировать явление и синтезировать новый, неожиданный взгляд на него, в балансировании внимания всегда на грани двух полюсов – тела и души, бытия и небытия, классики и модернизма» [Нарынская, 2002; с.502].

Рассмотрим **авторское** употребление «**короткого тире**», которое в разбираемом цикле встречается дважды. Под «коротким тире» мы понимаем тире, соединяющее три слова подряд, тире, выполняющее функцию, близкую к дефису: своеобразного «единого прочтения» и «единого восприятия образа». Неслучайно различные издания дают разное написание этих слов — либо через дефис, либо через тире. В этом случае, безусловно, индивидуально-авторское употребление знака, поскольку правилами такое написание не оговаривается, а Цветаевой важно, чтобы образ воспринимался обобщенно. Употребление этого знака Цветаевой рассматривает М.Ю. Нарынская в статье «Лексико-синтаксические окказионализмы в эпистолярном наследии М.И. Цветаевой», на которую мы опираемся в своем исследовании. Она пишет: «Весь «свод» цветаевских текстов пронизывают такие нити, как семантизация графики и пунктуации, семантическая парадигматика (актуализация уточнительности смыслов за счет синонимии, антонимии, морфемных вариаций слов с общими аффиксами и корнями), постоянная диахроническая рефлексия (прозревание исторического прошлого языка и его будущего) и многое другое. <...> Одной из таких связующих нитей, скрепляющих «здание» цветаевского поэтического мира в целом и письменного наследия в частности, является словотворчество. Погружение М.И. Цветаевой в сферу окказионального уникально по своей сути. В нем нет нарочитого и выдуманного.

Окказионализмы М.И. Цветаевой – результат авторского проникновения в язык, факт авторской одаренности, способности «вчувствоваться» в языковую ментальность, ощутить потенциал возможных средств смысло- и формотворчества. <...>

Лексико-синтаксические окказионализмы М.И. Цветаевой представляют большой массив сложных лексем, обладающих яркой формально-смысловой патетикой. Структура этих новообразований представляет собой ряд слов или словоформ, соединенных в одну сложную лексему при помощи дефиса. Получаемое таким образом слово репрезентирует в цветаевском тексте отдельный смысловый блок, мыслимый как нечто самостоятельное, автономное, но вместе с тем включенное в общий микро- и макроконтекст. Известно, что в художественной реальности переосмыслению могут подвергаться все категории языкового означивания, и даже *слово*. М.И. Цветаева выводит *свое* окказиональное слово на новый качественный уровень. Превращение словосочетания в слово (сверх-слово) сплетает «слова-морфемы» теснее, чем обычное *слово-сочетание*. Происходит отделение смыслового сгустка от остального текста. Становится очевидной зыбкая грань двусостояния новой единицы (между словом и вязью слов), прозрачность ее внутренней формы, рисунок цветаевской мысли, узор нового творения» [Нарынская, 2002; с.502-503].

Первый пример использования нерегламентированного короткого тире находим в стихотворении «А над равниной...»:

Каторжник койку-обрел-тепльнь.

Цветаева не может расчленивать эти слова, так как вкладывает в этот монолит двоякое прочтение: во-первых, *койку-обрел*, следовательно, обрел «тепльнь», во-вторых, обрел койку-тепльнь, оксюморон, так как койка каторжника не может являться источником тепла, это *койка* — не постель.

«Лингвистическая трансформация, по свидетельству М.Ю. Нарынской, выступает ведущим принципом создания лексико-синтаксических окказионализмов. Ряд лексем языка соединяет в одну более крупную «сверх-лексему». Эта «сверх-лексема» закрепляет себя в сознании и читателя при помощи дефисного соединения. Дефис визуализирует переход языковых единиц из одного качества в другое (из синтаксического соединения слов – в морфологическое). Отдельные слова получают статус квази-морфем,

сохраняя при этом и свои характеристики как самостоятельные единицы языка. Дефис – знак, вносящий в семантику окказионализмов многие смыслы. <...> В силу своей парадоксальной природы – одновременно знак объединения и разъединения – дефис вообще имеет потенции к неограниченному смыслорасширению. Употребление дефиса в лексико-синтаксических новообразованиях М.И. Цветаевой... позволяет сделать некоторые предположения относительно генезиса этих единиц в идиолекте автора. Л.В. Зубова часть лексико-синтаксических окказионализмов справедливо возводит к фольклорной традиции. В основном они содержатся в фольклорных поэмах М.Цветаевой и являются преобразованными народно-поэтическими аппозитивными сочетаниями...» [Нарынская, 2002; с.503-504].

Другую не менее многочисленную группу окказионализмов можно рассматривать, вслед за М.Ю. Нарынской, как «билингвистическое заимствование механизма композитообразования из немецкого языка, в котором оно широко распространено, в цветаевский язык. Немецкое словосложение активно использует соединение дефисом в качестве способа наречения фактов действительности. В терминологии немецкой словообразовательной науки черточка, пронизывающая цепочку самостоятельных слов, называется «сквозным дефисом»... а место сочленения лексем – композитным швом. М.И. Цветаева, таким образом, реализует тенденции немецкой словообразовательной системы к ситуативному, индивидуально-речевому «стягиванию» в сложное слово лексем, объединяемых непосредственной подчинительной (изредка – сочинительной) связью. В этом видится потенциальные возможности к синтезированию новых укрупненных единиц языка, освобождению слова и преобразованию микросинтаксиса словосочетания, а иногда и синтаксиса предложения. <...> И хотя можно перечислить определенные структурные модели, заимствованные М.И. Цветаевой из немецкой словообразовательной системы, буквально отождествлять цветаевские окказионализмы и немецкие композиты нельзя, так как заимствование всегда носит опосредованный и

ассимилированный характер. Важным является то, что Цветаева восприняла именно безграничные немецкие потенции к словотворчеству, освободила слово, сделала его предельно раскованным, независимым от языковой нормы. В немецкой языковой системе М.И. Цветаеву привлекла, прежде всего, возможность синтезирования новых словесных форм. Глубокое погружение, «вживание» в систему немецкого языка – это свидетельство лингвистической одаренности поэта, для которого «лингвистический эксперимент», лингвистическое моделирование – не искусственное средство достижения художественной выразительности, но форма существования его мысли» [Нарынская, 2002; с.504-505].

Второй пример встречаем в стихотворении «Без зова, без слова...»:

Где рот-его-рана,
Очей синеватый свинец?

В данном случае – другое прочтение, другой смысл, вкладываемый поэтом в неожиданное соединение. Цветаевой важно, чтобы было прочитано, как мы полагаем, рот его — его рана, поэтому местоимение стоит между существительным и приложением, а не перед ними (сравните: где его рот-рана). Прочтение рот его — его рана позволяет интерпретировать следующий смысл: рот поэта, как кровоточащая рана, приносит ему боль, так как слово поэта оказывается ненужным в том мире, который его окружает.

По мысли Т.Н. Ворониной, «в данном тексте... дефис – знак стяжения слов в единый комплекс-сегмент. Их соотношение изоморфно, но результат – изломанный ритм, усложненное паузирование, провалы и наращивания создают сложное соотношение фактурных ячеек в тексте. В формировании фактурности М.И. Цветаева делает установку на «физические» свойства слова: его расчленяемость, способность к слипанию, сплетению с другими словами, растягиваемость, сжимаемость и другие виды пластической деформации...» [Воронина, 2000; с.56].

«Можно отметить, – пишет М.Ю. Нарынская, – то, что состоялось в творчестве М.И. Цветаевой, непременно обладает достоверностью

выверенности, математической точности, верности (слуху, вкусу, сути). *Состоявшееся* цветаевского идиолекта всегда оправдано. И прежде всего из-за лингвистического подхода к факту творения. Лексико-синтаксические окказионализмы в силу своей экспрессивности зачастую являются достаточно важными элементами цветаевского текста, более того – ключевыми словами, несущими функцию выражения основной темы или настроения, акцентирующими внимание на значимых моментах повествования» [Нарынская, 2002; с.505-506]. Делая вывод об употреблении таких новых словообразований, нельзя не согласиться с М.Ю. Нарынской и в том, что «укрупнение лексических единиц (соединение нескольких узувальных в одно сложное окказиональное) способствует выделению их в отдельные смысловые сгустки. Мыслить такими смысловыми отрезками, субстанциями, ключевыми понятиями – *сущностнее*. Этот способ номинации позволяет концентрировать в таких окказионализмах энергетику текста» [Нарынская, 2002; с.510].

Таким образом, рассмотрев случаи употребления тире в цикле «Стихи к Блоку», можно заключить:

- Использование Цветаевой этого знака своеобразно и инновационно.

Нормативное тире выполняет в цикле следующие функции:

- 1) участвует при оформлении прямой речи;
- 2) указывает на пропуск глагола-связки, сказуемого;
- 3) фиксирует паузу в эллиптических предложениях;
- 4) заменяет пропущенное слово в неполных предложениях;
- 5) фиксирует пропуск противительного союза;
- 6) выделяет распространенное приложение;
- 7) используется при повторе второстепенного члена предложения местоимением.

Даже нормативно употребленное тире, где при постановке знака доминирует структурный принцип, под пером поэта становится особым

стилистическим организатором четкого ритма и предельной эмоциональности.

- Ненормативное тире поэт использует на месте запятой при выделении вводных слов и вставных предложений; при обособлении определения, относящегося к личному местоимению; при выделении обращения, уточняющего члена предложения или сравнительного оборота, а также при выделении одного из однородных сказуемых. Тире может быть использовано вместо двоеточия для разделения частей сложного бессоюзного предложения при пояснительно-разъяснительных отношениях. В этих случаях смысловой и интонационный принципы оказываются доминирующими при выборе знака. Нерегламентированное тире Цветаева включает в текст вместо других знаков там, где ей необходимо отразить особый смысл, более яркие эмоции, акцентировать внимание читателя на данном отрезке текста.
- Авторское тире выполняет в цикле следующие функции:
 - 1) оформляет обобщенно-пояснительные отношения между словами;
 - 2) создает интонационно-ритмический рисунок;
 - 3) актуализирует внимание на наиболее важном слове в высказывании;
 - 4) противопоставляет друг другу смысловые части текста;
 - 5) предваряет неожиданный вывод, результат;
 - 6) фиксирует пропуск целого сюжета;
 - 7) соединяет номинации, раскрывающие содержание образа.
- Структурный принцип либо отодвигается на второй план, либо вообще перестает играть роль, и регулируемыми оказываются смысловой или интонационный принципы пунктуации.
- «Поэтический голос Цветаевой, – пишет М. Сидорова, – неповторим. В ее лирике средством эмоционального воздействия на читателя становятся каждый звук, каждая пауза, каждое умолчание. Любимое цветаевское тире может заменить собою целую картину, выразить сложное переживание. Лирическая «недоговоренность» обнажает

чувство [Сидорова, 2000; с. 16]. Именно для создания своего особого поэтического языка, неожиданного, импульсивного, эмоционального, Цветаева чаще всего использует любимое ею тире как наиболее емкий и сильный во всех отношениях знак, ставший идиостилевой приметой ее поэтики.

§4. Сочетание знаков препинания

Сочетания знаков препинания пока ещё не привлекли пристального внимания синтаксистов. Чаще описываются функции отдельных знаков, однако уже в работе А.Б. Шапиро [1955] две главы посвящены функциональной характеристике сочетаний точки и вопросительного знака, точки и восклицательного знака, точки и тире, а также запятой и тире. Некоторые случаи сочетаний знаков препинания находим в работе Д.Э. Розенталя [Розенталь, 1994]. Наиболее подробно этот вопрос изучен в труде А.Н. Карпова «Сочетание знаков препинания в современной русской пунктуации», вышедшем в 1984 году. В анализе цветаевского текста мы опираемся на него.

«Сочетание знаков препинания – явление объективное. Знаки препинания, – пишет А.Н. Карпов, – сходятся (оказываются рядом, пишутся подряд) в силу требований строя предложения, линейного сорасположения структурных компонентов (конструктивных элементов, частей) предложения и определённых смысловых связей между ними. Структурно-семантические (логико-грамматические) отношения внутри предложения определяют состав знаков препинания в пучке и их комбинацию в нём. Из этого следует: число и характер (разряд) сочетающихся знаков препинания полностью зависят от **содержания, структуры и интонации предложения**» (выделено нами – И.С.) [Карпов, 1984; с.4]. Особого внимания заслуживает, на наш взгляд, утверждение А.Н. Карпова, что именно синтаксическая структура конкретного предложения (текста) определяет его пунктуационную систему,

которая всегда вторична [там же]. Выбор знаков препинания обусловлен структурой предложения, его смыслом и интонацией. С помощью пунктуационных знаков читающий правильно понимает то, что хотел передать пишущий.

«Многие знаки препинания используются в *стилистических целях* (курсив наш – И.С.) и нередко индивидуального стиля пишущего. С этим связано понятие «авторская пунктуация», которая не может быть строго регламентирована сводом правил, но которая и не должна вступать в противоречие с грамматико-стилистическими и пунктуационными нормами русского языка. <...>

Знакоположение текста – прямое свидетельство пунктуационной культуры автора, его художественного и стилистического мастерства, вообще его языковой подготовки», – утверждает А.Н. Карпов и подчёркивает: «Особенно показательны в этом отношении тексты, в которых употреблены сочетания знаков препинания – яркие свидетельства *усложнённого структурно-семантического и интонационного строя предложений*» (курсив наш – И.С.) [Карпов, 1984; с.6]. Действительно, нестандартный смысл требует нестандартного оформления, совмещение смыслов часто влечёт за собой сочетание знаков препинания.

Как мы видели ранее, один пунктуационный знак у Цветаевой может кодировать несколько смыслов, но особенно эстетически значимыми оказываются в тексте сочетания знаков. Из числа **нормативных** сочетаний знаков препинания в цикле встречается рядом восклицательный знак и тире при оформлении прямой речи:

Губы, кричавшие слово: ответь! –
Знают, что этого нет – умереть!

<...>

У навсегда повелевшего: быть! –
Хлеба достанет его накормить!

(«Други его – не тревожьте его!»)

И хотя вместо глаголов говорения употреблены причастия «кричавшие» и «повелевшего» и, так называемая, прямая речь не заключена в кавычки и не

начинается с заглавной буквы, думается, что восклицательный знак и тире являются показателями прямой речи. А к необычному её оформлению поэт прибегает для того, чтобы подчеркнуть структурно-семантический параллелизм двух строк. Прерывистость, недоговорённость, убывающие по мере нанизывания строк одной структуры, создают подчёркнутую напряжённость и эмоциональность.

Сочетание восклицательного знака и тире оформляет в её стихотворениях и другие отношения. Оно «используется преимущественно в предложениях с вставными и вводными конструкциями, где тире – показатель границ вставной (вводной) конструкции, а восклицательный знак – графическое выражение различных эмоций говорящего, связанных с употреблением этой вставной (вводной) конструкции, которая, как правило, включает в себя междометие» [Карпов,1984; с.59]. Этот случай сочетания восклицательного знака и тире находим в стихотворении «Имя твоё – птица в руке...»:

Имя твоё – ах, нельзя! –
Имя твоё – поцелуй в глаза,
В нежную стужу недвижных век,
Имя твоё – поцелуй в снег.

Тире выделяет вставочную конструкцию с модальным значением, а восклицательный знак – отражение эмоционального характера высказывания, поддерживаемого и усиливаемого междометием «ах». Лирическая героиня «не решается произнести вслух дорогое для нее сочетание звуков, совсем по-детски восклицая: «Имя твое – ах, нельзя!» » [Серова, 1997; с.49]. Этот прием – своеобразное «думанье вслух», предполагающее передачу искренности и непосредственности лирической героини. «В сущности, «думанье вслух», с пером в руке – её собственное любимейшее занятие, её «час души» – перед лицом дорогого собеседника», – пишет И.В. Кудрова [Кудрова,1991; с.60-61]

Грамматически закономерное сочетание восклицательного знака и тире встречается еще в стихотворении «Как слабый луч сквозь черный морок адов...»:

Так, узником с собой наедине
(Или ребенок говорит во сне?),

Предстало нам – всей площади широкой! –
Святое сердце Александра Блока.

Тире здесь выделяет вставочную конструкцию, дополнительное замечание, раскрывающее содержание последней номинации. Эмоционально-оценочное значение вставки усиливается местоимением «всей» с тотальным значением и закрепляется постановкой восклицательного знака. Стихотворение было написано после блоковского вечера 9 мая 1920 года. Зал, в котором выступал поэт, расширяется до «площади широкой», а мир, где существует лирическая героиня и поэт, достигает масштабов Вселенной, где – «ад» и «Бог», «грех» и «святое сердце»...

В этом же примере находим сочетание и трех знаков препинания: вопросительного знака, скобки и запятой. Нельзя не согласиться с А.Н. Карповым, что «употребление сочетания трех знаков препинания, как и использование отдельных знаков препинания, связано с содержательной стороной текста и авторским стремлением точно передать нужную информацию» [Карпов, 1984; с.77].

В приведенном примере за каждым знаком скрывается то, что абсолютно необходимо поэту. Вставное предложение, выпадающее из синтаксической – но не смысловой! – структуры целого, выделяется скобками. Причем вопросительная интонация предложения требует постановки вопросительного знака. Запятая же закрывает сравнительный оборот, следовательно, тоже стоит по правилам пунктуации, то есть каждый знак обусловлен грамматической функцией.

Для чего же Цветаевой нужно такое нагромождение знаков препинания всего в двух строчках? Во-первых, ей необходимо отразить точный смысл (например, показать, что предложение в скобках относится именно к сравнительному обороту, а не ко всему предложению), во-вторых, она добивается передачи нужных эмоций, но главное – все паузы, сбои ритма и

эмоции подготавливают последнюю строку, к которой поэт идет на протяжении всего стихотворения:

...Святое сердце Александра Блока.

Вынося эту строку в конец текста, Цветаева акцентирует на ней внимание читателя, эстетически актуализирует ее. Здесь каждое слово важно и каждое произносится с логическим ударением, и именно поэтому в конце стоит не ожидаемый восклицательный знак, который бы выделил только последнее слово, а точка, как утверждающий знак; не восклицание – признак земного, эмоционального, а глубокая пауза – признак бытия, высшего мудрого закона.

Сочетание вопросительного знака и тире встречается в цикле лишь один раз – в стихотворении «Так, Господи! И мой обол...»:

Так, сердце, плачь и славословь!
 Пусть вопль твой – тысяча который? –
 Ревнует смертная любовь.
 Другая – радуется хору.

«Названные знаки препинания сходятся вместе, если вводная конструкция представляет собою обращение, призыв к собеседнику (читателю) с целью привлечь его внимание к содержанию высказывания, вызвать определенную реакцию на сообщаемое; иногда она указывает на экспрессивный характер высказывания в форме вводного вопроса и передает эмоциональную оценку изображаемому», – пишет А.Н. Карпов [Карпов, 1984; с.58]. Действительно, вводная конструкция в приведенном отрывке представляет собой и призыв к читателю с акцентом на содержании высказывания, и указание на экспрессивный характер вводного предложения, и придание эмоциональной окраски всей речи. «Как мелкая монета вливается в народное пожертвование на храм, так и голос поэта, «вопл» его сердца («тысяча который?») сливается с «хором» «славословия» Блоку» [Русская литература в вопросах и ответах. XX век. Марина Цветаева. Жизнь и творчество, 1999; с.63]. «Вопль своей личной скорби героиня сливает с погребальным хором тысяч голосов», – констатирует М.В. Серова [Серова, 1997; с.52]. Таким образом, и в данном случае при сочетании знаков препинания поэтом учитываются их

грамматическая, интонационная и смысловая функции, естественно накладываемые одна на другую в контексте.

Итак, используя сочетания восклицательного знака и тире, а также вопросительного знака и тире, где доминирующим является структурный принцип пунктуации, Цветаева заставляет каждый знак выполнять привычную грамматическую функцию, но при реализации эстетической задачи их энергия концентрируется и емко отражает авторское, задуманное, усиливая эмоции и смысловое содержание.

Рассматривая **нормативные** сочетания знаков препинания, выполняющие помимо основной грамматической функции еще и **эстетическую**, обратимся, прежде всего, к сочетанию запятой и тире.

В цикле «Стихи к Блоку» это сочетание встречается семь раз. Как отмечает А.Б. Шапиро [1955] и А.Н. Карпов [1984], необходимо отличать запятую и тире в качестве единого знака и случаи сочетания двух знаков, «которые часто оказываются рядом друг с другом и каждый из которых ставится по своим правилам. Один из них обычно является вторым элементом выделяющего знака препинания, а другой – отделяющим (графически отделяет предшествующую часть предложения от последующей)» [Карпов,1984; с.13]. Необходимо отметить, что «условия встречи в предложении запятой и тире многочисленны. На долю этого сочетания приходится большая часть сочетаний из двух знаков препинания. Это связано, с одной стороны, с тем, что запятая – многофункциональный пунктуационный знак и никогда не поглощается тире, а с другой, – с тем, что тире тоже знак достаточно большой функциональной значимости» [Карпов,1984; с.13]

Запятая и тире как единый сложный знак препинания встречается у многих писателей первой половины девятнадцатого века. «Однако случаи употребления этого знака препинания в XIX веке сравнительно редки даже у одного и того же писателя, а главное – употребление его не обнаруживает какой-либо системы и носит довольно неопределенный характер, – отмечает

А.Б. Шапиро. – В наше время можно считать судьбу этого знака препинания более или менее определившейся. Он уже употребляется многими авторами, но и теперь еще не существует единых и твердых норм его употребления. У одних писателей постановка этого знака препинания связана с определенными, часто у них встречающимися особенностями строения предложения, и является, таким образом, составной частью их языкового стиля, у других знак этот употребляется в функциях, свойственных другим знакам препинания» [Шапиро,1955; с.344].

В каких функциях М. Цветаева использует запятую и тире? Например, в стихотворении «Как слабый луч сквозь черный морок адов...»:

И вот в громах, как некий серафим,
Оповещает голосом глухим, –
Откуда-то из древних утр туманных –
Как нас любил, слепых и безымянных,
За синий плащ, за вероломства – грех...

На первый взгляд, все вполне объяснимо: запятая обозначает границу главного и придаточного предложения, а, следовательно, стоит на законных основаниях, тире выделяет вставочную конструкцию – дополнительное замечание, следовательно, тоже грамматически закономерно. Но не следует забывать, что это – Цветаева, что возможности каждого знака ею учитываются и используются максимально: на чисто грамматическую функцию запятой и тире накладывается еще и семантико-стилистическая. Уже визуально тире отделяет первую часть предложения от второй, но, что особенно важно, оно разграничивает части и в смысловом плане. Голос поэта, сам поэт принадлежат высшему, небесному, а «мы», «слепые и безымянные», – земному, грешному. Таким образом, противопоставляются поэт и «мы», божественное и земное. Точно использованное выделительное значение тире разъединяет смысловые ипостаси, а вставочная конструкция увеличивает этот разрыв. Таким образом, грамматически оправданное, на первый взгляд, сочетание запятой и тире под пером поэта-мастера приобретает новые эстетические функции.

В следующем стихотворении «Вот он – гляди – уставший от чужбин...» находим:

Красно твоё наследие, – владей,
Друг без друзей!

А.Н. Карпов по поводу таких конструкций пишет: «Запятая и тире подряд закономерны между предложениями с причинно-следственными отношениями (результата или вывода), при этом предыдущее предложение должно иметь закрывающую запятую на стыке с последующим предложением, перед которым пишется тире как показатель названных выше отношений» [Карпов, 1984; с.39]. Причинно-следственными отношениями связаны слова «наследие», то есть то, что перешло по наследству во владение другого человека, и «владей» – глагол в императиве. Казалось бы, и в этом случае запятая и тире поставлены лишь формально-грамматически, хотя вполне можно было бы обойтись и одним из этих знаков. Однако Цветаева усиливает эмоциональность тире запятой. Сочетание знаков повышает трагедийность, звучащую в конце стихотворения, главная тема которого – одиночество. Основная формула стихотворения выражена в оксюморонных сочетаниях «вождь без дружин», «князь без страны», «друг без друзей». Единственное, что есть у лирического героя – горный поток, несущийся мимо. Он заменяет поэту все: «и княжество, и рать, и хлеб, и мать».

Красно твоё наследие, – владей,
Друг без друзей!

Тема одиночества поэта в мире – лейтмотив всего стихотворения. Отсюда трагедия. Сочетание запятой и тире подчеркивают первую часть предложения, содержащую откровенную насмешку, и акцентируют вторую часть, звучащую как приговор, как проклятие. Его экспрессивность обозначена еще и восклицательным знаком. Таким образом, поэту в этом случае необходимыми оказываются три знака, чтобы обнажить не только эмоции, но и усилить смысловые оттенки.

Обратимся к стихотворению «Без зова, без слова...», в котором запятая и тире рядом оказываются трижды.

Без зова, без слова, –
 Как кровельщик падает с крыш.
 А может быть, снова
 Пришёл, – в колыбели лежишь?

Уже в первом четверостишии встречаем сочетание запятой и тире, которое, по замечанию А.Н. Карпова, частотно в неполных предложениях. «Быть или не быть этому сочетанию в нем – это, во-первых, зависит от пропуска члена предложения (чаще всего сказуемого) и от того, как паузируется место пропуска этого члена, во-вторых, это целиком определяется наличием или отсутствием структурных компонентов в предложении, требующих начальной или конечной выделяющей запятой на границе отсутствия члена предложения. Запятая и тире сходятся в неполном предложении, если пропущенный член подсказывается предыдущим контекстом, на месте пропуска делается глубокая пауза, а до нее или после нее по условиям структуры предложения следует ставить запятую» [Карпов, 1984; с.19].

По всем правилам тире стоит на месте пропущенного сказуемого, которое, однако, «подсказывается» не предыдущим контекстом, а последующим, то есть вторым четверостишием:

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

Цветаева фокусирует внимание на первых двух строках, смысл которых становится ясным лишь в дальнейшем. Смысловая затемненность заставляет читателя остановиться на этих строчках, связать их с пятой и шестой, которые являются смысловым продолжением первой и второй. Эту мысль можно подтвердить и тем, что рефреном звучащие строки 3 и 4, 7 и 8, а также 11 и 12 становятся своеобразным фоном для основной линии стихотворения. Далее рефрен-фон встречается в тексте еще три раза.

Запятая, хотя и поставлена по правилам пунктуации – перед сравнительным придаточным – усиливается тире, увеличивающим временной характер паузы. Но и это еще не все. В актуализации первой

строки Цветаева идет дальше. Поскольку тире – знак многофункциональный и одной из главных его функций является противопоставление, поэт использует и эту функцию. Смысл несоответствия, противопоставления накладывается на чисто грамматическую функцию тире, стоящего на месте пропущенного главного члена.

Без зова, без слова, –
Как кровельщик падает с крыш.

«Сравнительные придаточные поясняют главную часть предложения путем сравнения, основываясь на ассоциативной связи явлений,» – пишет Н.С. Валгина [Валгина,1991; с.342]. Совершенно неожиданное сравнение в разбираемом случае еще раз возвращает к первой строке, а тире подчеркивает отсутствие «ассоциативной связи явлений», констатируя их противоположность.

Итак, в рассмотренных сочетаниях запятой и тире каждый знак выполняет определенную грамматическую функцию. Но в цветаевском тексте эти сочетания обогащаются эстетически. Регулирующим при выборе знаков препинания является смысловой принцип. В конкретном тексте поэт из стечения знаков извлекает неожиданные коннотации, по-новому оформляет ритмико-интонационное звучание стиха, углубляет эмоции, рождает новые ассоциативные смыслы.

При рассмотрении **авторского** сочетания знаков препинания сначала обратимся к запятой и тире, встретившимся вместе в четвертой строке стихотворения «Без зова, без слова...»:

А может быть, снова
Пришёл, – в колыбели лежишь?

Тире стоит между частями бессоюзного сложного предложения, где в первой заключено условие того, о чем говорится во второй. На предполагаемое условие указывает вводное слово «а может быть». Следовательно, тире употреблено по всем правилам пунктуации. Какова же функция запятой? Здесь доминирует смысловой принцип при постановке знаков. Подчеркнуто

отделяя первую часть, она одновременно указывает на равноправие частей по отношению к вводному слову. Для Цветаевой важно это соотношение равноправия со смысловой точки зрения: надежда, звучащая в первой части, сохраняется и во второй. Тире здесь как бы притягивает вторую часть к вводному слову, сообщая ей интонацию желательности. Таким образом, стоящие рядом запятая и тире реализуют сразу несколько смыслов, необходимых поэту.

Далее в этом же стихотворении читаем:

А может быть, ложен
Мой подвиг, и даром – труды.
Как в землю положен,
Быть может, – проспшишь до трубы.

Опять рядом запятая и тире, и снова использовано вводное слово со значением желательности сообщаемого. Смысл predetermined интонацию. Запятая выполняет функцию выделения вводного компонента, повтор которого усиливает эмоции страха, беды. В день Страшного суда, на котором Бог, по Библии, после конца света будет судить людей и их дела, ангелы «трубным гласом» созовут всех живых и мертвых. «Как в землю положен» поэт, отождествляемый с Христом, может «проспать до трубы». Отсюда страх, что если Спаситель не явится вовремя в мир, то наступит конец света. Лирическая героиня должна найти, «в какой колыбели лежит» ее божество и разбудить его до начала Страшного суда, чтобы мир был спасен. Страх, что поэт не проснется, выражается интонационно: пауза увеличивается, нагнетаются эмоции за счет постановки тире, выделяющего главное – последние слова.

Рассмотрим еще один случай индивидуально-авторской постановки запятой и тире в стихотворении « У меня в Москве – купола горят! »:

И гробницы в ряд у меня стоят, –
В них царицы спят, и цари.

Запятая на границе сложного предложения вполне объяснима: стоит по правилам пунктуации, отделяя одну предикативную часть от другой. Но

поэту мало одной запятой, чтобы акцентировать последнюю строку, Цветаева ставит еще и очень емкое выделительно-смысловое тире, которое, во-первых, заставляет читателя обратить особое внимание на последнюю строку, во-вторых, показывает, что вторая часть предложения раскрывает содержание первой. Таким образом, сочетание запятой и тире в этом случае – авторский прием, необходимый для выражения нужного смысла. Причем логическое ударение на словах «царицы» и «цари» усиливается запятой, разделяющей их. Благодаря этой двойной экспликации, а также следующей далее строке:

...Я молюсь тебе – до зари! –

возникает ассоциативный ряд: царь – Бог – Блок. В этих примерах смысловой принцип становится регулирующим.

В стихотворении «Други его – не тревожьте его!» находим еще одно авторское употребление запятой и тире рядом:

Вещие вьюги кружили вдоль жил, –
 Плечи сутулые гнулись от крыл,
 В певчую прорезь, в запёкшийся пыл –
 Лебедем душу свою упустил!

Запятая разделяет части сложного предложения. Тире определяет темп, подчеркивая экспрессию характерной для Цветаевой речи «взахлеб», где большую роль играет интонация.

Особый интерес представляют случаи сочетания точки и тире, которые встречаются трижды в цикле «Стихи к Блоку». А.Н. Карпов вообще не рассматривает эти случаи, а у А.Б. Шапиро [1955] есть небольшая глава «Тире как дополнительный знак после точки, вопросительного и восклицательного знаков». Он отмечает: «Этот пунктуационный прием никогда не был и тем более не является в настоящее время общепринятым, а наоборот, был свойственен отдельным писателям, представляя собою одну из черт их письменного-языкового стиля» [Шапиро, 1955; с.139]. В таких случаях главенствующим становится коннотационно-смысловой принцип пунктуации.

Рассмотрим пример из стихотворения «Ты проходишь на Запад Солнца...»:

И, под медленным снегом стоя,
Опущусь на колени в снег,
И во имя твоё святое
Поцелую вечерний снег. –

Там, где поступью величавой
Ты прошёл в гробовой тиши,
Свете тихий – святая славы –
Вседержитель моей души.

Для осознания эстетической функции точки и последующего тире следует обратить внимание на содержание предыдущих четверостиший и последующего: сначала речь идет о лирической героине, в последнем – о поэте-божестве, которого она как бы противопоставляет всему земному, бренному, в том числе и себе, принадлежащей суетному миру. Многофункциональное тире здесь – знак не только эмоционально-смыслового противопоставления, но и визуального.

Второй пример авторского сочетания точки и тире встречается в стихотворении «Други его – не тревожьте его!»:

Зори пьёт, море пьёт – в полную сыть
Бражничают. – Панихид не служить!
У навсегда повелевшего: быть! –
Хлеба достанет его накормить!

Точка разрывает начало строки и сообщает стихотворению наибольшую резкость, подготавливая причинно-следственный всплеск эмоций, который и последует. Перенеся слово на другую строку, искусственно оторвав его от фразы и поставив после него точку, Цветаева акцентирует на нем внимание читателя. Н.С. Валгина, рассматривая подобные конструкции у А. Ахматовой, пишет о том, что особая резкость свойственна перебоям во второй строке, когда последнее слово первой фразы не «умещается» здесь – перенос его на следующую строку удваивает смысловую нагрузку слова. Значение таких акцентно выделенных слов обнажается до предела, до вещной зримости. Недаром большею частью это глаголы-сказуемые, то есть

наиболее весомые члены предложения» [Валгина,1979; с.25]. Точка, разрывая строку, выделяет слово «бразничает», причем перенос слова на другую строку актуализирует его и акцентирует дважды на нем внимание. Тире отражает причинно-следственные отношения: панихиды служат только по умершим, а поскольку поэту велено «быть!», панихиды не для него.

Интересно обратиться и к стихотворению «А над равниной...»:

А над равниной –
Крик лебединый.
Мать, ужель не узнала сына?
Это с заоблачной – он – версты,
Это последнее – он – прости.

А над равниной –
Вещая вьюга.
Дева, ужель не узнала друга?
Рваные ризы, крыло в крови...
Это последнее он: – Живи!

Над окаянной –
Взлёт осиянный.
Праведник душу урвал – осанна!
Каторжник койку-обрёл-тепльнь.
Пасынок к матери в дом. – Аминь.

Здесь дважды встречается сочетание знаков препинания: сначала – двоеточие и тире, а затем – точка и тире. Попробуем прокомментировать.

Тире перед словом «Живи!» как бы продолжает ритмический и интонационный рисунок первой строфы, где оно, во-первых, выделяет слово «он», во-вторых, подчеркивает «прости». Но почему стоит двоеточие? «Некоторые авторы прибегают к усилению тире вторым знаком: запятой или двоеточием (последнее редко)», – пишет А.Б. Шапиро [Шапиро,1955; с.170]. Действительно, для Цветаевой важно это последнее слово «Живи!», за счет которого проводится параллель Блок – Христос, поэтому она предваряет его очень емкими смысловыми и эмоциональными знаками, как двоеточие и тире; пишет слово с заглавной буквы, обозначая принадлежность божественному; и ставит после него восклицательный знак, заставляя

обратить на него внимание, подумать. Оно как бы продолжает предыдущее стихотворение, где последние строки звучат так:

У навсегда повелевшего: быть! –
Хлеба достанет его накормить!

«Живи!» – значит «будь!» Здесь «значение бытия, по замечанию Л.В. Зубовой, приобретает абсолютный характер в смысле полной реализации личности и относительный характер в смысле временных границ» [Зубова, 1989; с.214]. Как заклинание звучат слова «быть!», «Живи!», обращенные к поэту-божеству. Они вновь отсылают нас к теме «жизнь после смерти»: поэт, у которого всегда остаются стихи – «материализованное превозможение смерти», как писал Вадим Рабинович. «Они и есть жизнь после смерти» [Рабинович, 1998; с.308]. Именно этот смысл, думается, и хочет донести М. Цветаева до читателя, несколько раз акцентируя внимание на слове «Живи!».

Если обратиться к сочетанию точки и тире в конце стихотворения, то можно заметить, что точкой заканчивается ряд оксюморонных предложений:

Над *окаянной* –
Взлёт *осиянный*.
Праведник душу урвал – осанна!
Каторжник *койку-обрёл-тепльнь*.
Пасынок к матери в дом. – Аминь. (курсив наш – И.С.)

Происходит разворот привычных негативных отношений в мире к положительному полюсу после воскрешения праведника, и поэтому лирическая героиня произносит конечное «Аминь» – «да будет так». Тире после точки оформляет причинно-следственные отношения и эксплицирует коннотативный финал стихотворения.

Таким образом, в случаях, где грамматическая функция оказывается непрозрачной, стоящие рядом пунктуационные знаки играют в поэтическом тексте огромную роль, так как в них вкладывается особый смысл – идеосмысл. Цветаева не просто нагромождает знаки друг на друга, но расширяет диапазон их значений и выполняемых ими функций. И даже больше: они становятся идиостилевыми приметамы цветаевского текста.

- Рассмотрев в цикле все встречающиеся рядом знаки препинания, можно

сделать вывод, что стечение знаков Цветаева использует и нормативно, и инновационно. Регламентированное сочетание восклицательного (или вопросительного) знака и тире участвует в оформлении прямой речи или вставной конструкции, имеющей особый эмоциональный характер. Нормативное использование трех знаков препинания (вопросительного знака, скобки и запятой) указывает на более сложную структуру предложения. Структурный принцип при выборе знаков оказывается в этих случаях ведущим.

- Нормативные сочетания знаков препинания, выполняющие эстетическую функцию, обогащаются дополнительным смыслом. Так, запятая и тире, стоящие рядом, выполняют следующие семантико-стилистические функции: оформляют противопоставленность частей и увеличивают смысловой разрыв; усиливают эмоциональность речи; актуализируют важные в смысловом отношении части.
- Авторские сочетания знаков препинания выполняют в тексте эстетические функции. Так, запятая и тире указывают на равноправие частей предложения; увеличивают интонационную паузу, нагнетая эмоции; акцентируют одну из разделяемых частей; создают особый темп, подчеркивая экспрессивность речи. Сочетание точки и тире выполняют функцию эмоционально-смыслового противопоставления; выделяют наиболее важное слово и подготавливают причинно-следственные отношения. Двоеточие и тире, стоящие рядом, Цветаева использует для актуализации самого весомого в смысловом плане слова.
- Таким образом, сочетания знаков для Цветаевой не только оправданная синтаксической структурой предложения необходимость, но и мощное смысловое и стилистическое средство. Поэт заставляет каждый знак выполнять не только привычную грамматическую функцию, когда доминирует структурный принцип при выборе знаков препинания, но и пользуется этим «сгустком» энергии и емко выражает авторское, задуманное, тогда главенствующим становится смысловой принцип.

Сочетания знаков препинания помогают Цветаевой и в оформлении ритмико-интонационного звучания стиха.

- Иногда сочетания знаков препинания являются показателями индивидуального стиля автора и несут на себе особую семантическую нагрузку: они отражают необходимый в контексте, но не характерный для их грамматической природы смысл – идеосмысл – и становятся приметам идиостиля Цветаевой.

Таким образом, мастерски пользуясь пунктуационными средствами языка, обогащая их новыми функциональными и семантическими возможностями, поэт тем самым не просто нарушает принципы пунктуации, но способствует поступательному развитию русского литературного языка.

РАЗДЕЛ 2. «СТИХИ К ПУШКИНУ»

§1. История создания цикла «Стихи к Пушкину»

Пушкин был мой первый поэт, и моего
первого поэта – убили.

М.И. Цветаева

В размышлениях о творчестве, о поэте, сложившихся в цветаевском сознании в систему, центральным полюсом ее тяготения неизменно оставался Пушкин. Работы, посвященные ему или с ним связанные («Мой Пушкин», «Пушкин и Пугачев», «Искусство при свете совести», а также «Стихи к Пушкину»), появляются в творчестве Цветаевой в 30-е годы не только как отклик на приближающийся пушкинский юбилей, но и как примета творческой зрелости, итог многолетних раздумий.

Всю свою жизнь Марина Цветаева преклонялась перед гением Пушкина, с которым познакомилась уже в три года, благодаря картине Наумова «Дуэль», висевшей в спальне ее матери. «Первое, что я узнала о Пушкине, это – что его убили. Потом я узнала, что Пушкин – поэт...», - вспоминала Цветаева в статье «Мой Пушкин» [Цветаева, Т.5; с.57]. И далее там же: «Пушкин был мой первый поэт, и моего первого поэта – убили» [Цветаева, Т.5; с.58].

Проследив обращения к поэтам в творчестве Цветаевой, Е.В. Сомова обнаружила, что «большинство имеет свою небесную прописку, свое место в созданном ею небесном пантеоне» [Сомова, 1997; с.65]. Так, Цветаева постоянно доказывает божественную сущность Блока, проводя параллель с Христом: «Я на душу твою – не зарюсь! Нерушима твоя стезя. В руку бледную от лобзаний не вобью своего гвоздя» [Цветаева, Т.1; с.290] и с Орфеем в стихотворении «Как сонный, как пьяный...», а также называя его «мертвым ангелом», «неким серафимом». Еще раз утверждая божественную

сущность Гёте, Цветаева напишет: «Мы все клейменные, а Гёте – сам был Бог» [Цветаева, Т.4; с.616].

Говоря о небесной принадлежности поэтов-полубогов, она проводит параллель Рильке с Орфеем, к Ахматовой обращает некую кощунственную молитву: «Тебе одной ночами кладу поклоны, И всё *твоими* очами глядят иконы!» [Цветаева, Т.1; с.309]; А. Белого называет «пленным духом», «белым ангелом с серебряным голубем в руках» [Цветаева, Т.4; с.221]; в очерке «Живое о живом» именует М. Волошина Зевсом и Фавном; О. Мандельштам является в образе «серафима» и «орленка», а В. Маяковский – в образе «архангела-тяжелоступа».

Вслед за Е.В. Сомовой считаем удивительным и странным то, что Пушкин не занял достойного его места в этом божественно-мифологическом ряду. Возможно, это объясняется тем, что слово *Пушкин* было для Цветаевой уже собственным именем божества, и посему в уподоблениях не нуждалось [Сомова, 1997; с.66]. Таким образом, Пушкин был для нее богом изначально, чья божественная сущность не обсуждалась, не подвергалась сомнениям. Для нее существовала одна аксиома: Пушкин – Бог среди поэтов.

Для Цветаевой поэт вообще – ангел. «Но так ли бел этот ангел? Символика цвета, проблематический контраст белого и черного играют здесь существенную роль» [Сомова, 1997; с.67]. Белый цвет, как мы видели ранее, варьируется в изображении Блока: снеговой, лебединый, бледный, светлый. Пушкин же принципиально трактуется Цветаевой как черный, негр (то есть не такой, как все) – это одна из ключевых идей цветаевской пушкинианы. Вот что пишет Цветаева в эссе «Мой Пушкин»: «Пушкин был негр <...>, русский поэт – негр, поэт – негр, и поэта – убили. (Боже, как сбылось! Какой поэт из бывших и сущих *не* негр, и какого поэта – *не* убили?)» [Цветаева, Т.5; с.58-59]. Там же находим следующие строки: «...Я поделила мир на поэта – и всех и выбрала – поэта, в подзащитные выбрала поэта: защищать – поэта – от всех, как бы эти все ни одевались и ни назывались» [Цветаева, Т.5; с.58], - и

далее: «Я тогда же и навсегда выбрала черного, а не белого, черное, а не белое: черную думу, черную долю, черную жизнь» [Цветаева, Т.5; с.60].

Своему первому поэту, непререкаемому Богу Цветаева посвятила цикл «Стихи к Пушкину». В «Стихах к Блоку» Цветаева провела явную параллель Блок – Пушкин – Бог, что является веским основанием для сравнительного анализа этих циклов. Обращает на себя внимание и адекватность названий обоих циклов: позиция заголовка, по Л.М. Кольцовой, является абсолютно сильной [Кольцова, 2000; с.214]. Больше в творчестве Цветаевой нет аналогичных названий циклов. Однако «Стихи к Пушкину» написаны намного позже, и сам текст выявляет структуру, характерную для более поздних цветаевских циклов; он становится частью целой пушкинианы, начатой в 1929 году с очерка «Наталья Гончарова».

«Всю жизнь Цветаева (как и Ахматова) ощущала Пушкина своим живым современником, мудрым и веселым спутником, она любила в нем все (кроме его любви к Наталье Николаевне, что, впрочем, понимая, прощала), – любила всего, от лицейских стихов до поздней пушкинской прозы. Он был для нее олицетворением жизни и искусства в их редкостном – олимпийском – гармоническом соединении. Полностью понимая могучую реалистическую природу его искусства, она видела в нем романтика, ибо каждый поэт, по ее убеждению, за редчайшими исключениями, романтик чувства (если не слова)» [Павловский, 1989; с.341].

Первое стихотворение Цветаева посвятила поэту в 1913 году, «в те месяцы, когда жила в Крыму и на каждом перекрестке горных тропинок, на каждом горном выступе, обрывавшемся в море, вспоминала «курчавого мага», некогда бродившего по тем же волшебным местам» [Кудрова, 2003; с.466]. Часто Цветаева упоминала имя поэта в прозе, немало строк о нем в ее письмах и не меньше в творческих тетрадях.

«Цикл «Стихи к Пушкину» был написан в 1931 году. Если прочесть его непосредственно после тех юных стихов, сразу видно, как изменилась Цветаева. Ее зрелый стих упруг и энергичен, особую роль в нем играют

рефрены, настойчиво варьирующие мысль, а также звуковая игра, обыгрывание известных текстов или фразеологических оборотов. Все это вместе создает особый поэтический стиль, требующий от читателя и знаний, и усилий, – но зато и вознаграждающий за них сторицей» [Кудрова, 2003; с.466].

Летом 1936 года поэтесса перевела 18 стихотворений Пушкина на французский язык. К столетию со дня гибели она предложила в «Современные записки» «Стихи к Пушкину», около шести лет пролежавшие без движения. Мало надеясь на напечатание этого цикла, Цветаева писала Тесковой 26 января 1937 года: « «Стихи к Пушкину»... совершенно не представляю себе, чтобы кто-нибудь *осмелился* читать, кроме меня. Страшно резкие, страшно вольные, ничего общего с канонизированным Пушкиным не имеющие, и всё имеющие – обратно закону. Опасные стихи... Они внутренне – революционны... внутренне – мятежные, с вызовом каждой строки... они мой, поэта, одиночный вызов – лицемерам *тогда* и *теперь*... Написаны они в Мёдоне в 1931 году, летом – я как раз тогда читала Щеголева: «Дуэль и смерть Пушкина» – и задыхалась от негодования» [Саакянц, 1998; с.616].

Опасения Цветаевой имели под собой основания: журнал, в котором крепки были монархические идеи, опубликовал только 4 стихотворения из 7, причем первое – «Бич жандармов, бог студентов...» – в сокращении. Монархисты наотрез отказались напечатать следующие строки:

Ох, брадатые авгуры!
Задал, задал бы вам бал
Тот, кто царскую цензуру
Только с дурой рифмовал,

А «Европы Вестник» – с...
Пушкин – в роли гробокопа?

Взгляды Марины Цветаевой вызвали возмущение эмигрантских «пушкиноведов», пытавшихся «пригладить и причесать» Пушкина, представить его покорным слугой и придворным поэтом. К ним обращены слова Цветаевой в этом же стихотворении:

Что вы делаете, карлы,
 Этот – голубей олив –
 Самый вольный, самый крайний
 Лоб – навеки заклеимив

Низостию двуединой
 Золота и середины?

«Стихи к Пушкину» защищают авторский взгляд. «А форма цикла являет удобную структуру полемизировать и давать разные точки зрения. <...> Более поздним заглавием прозы «Мой Пушкин» Цветаева точно определяет перспективу собственного подхода к теме», – отмечает Г.Т. Петкова [Петкова, 1994; с.140-141].

Цикл представляет Пушкина далеко не таким, каким мы привыкли его воспринимать. Нельзя не согласиться с И.В. Кудровой, которая пишет, что, в сущности, этот поэтический цикл не просто стихи – драка! «Цветаева даже и не пытается занять в ней олимпийски спокойную позицию. Олимпийское спокойствие – качество, ей вообще решительно не свойственное.

С чем же мы здесь сталкиваемся? Не более и не менее, как с одной из важных черт цветаевского мирозерцания и творчества. Ибо жар, огненность, независимость, непокорство – это, в глазах Марины Цветаевой, бесспорные достоинства человека.

Пушкин многолик, скажет она однажды; а в другом месте скажет о бесчисленности его ликов. Но не случайно она так охотно подчеркивает африканское происхождение поэта, как не случайно и то, что ее любимые пушкинские вещи – это «Цыгане», «Бесы», «Гимн Чуме» в «Пире во время чумы», «Полтавский бой в «Полтаве», стихотворение «К морю». То есть произведения, в которых наиболее сильно и открыто выразился пламенный и независимый нрав Пушкина» [Кудрова, 2003; с. 467-468].

Пунктуация в «Стихах к Пушкину» отличается от той, которую мы рассматривали в цикле, посвященном Блоку. Ее отличает, прежде всего, бóльшая зрелость, бóльшая усложненность и бóльшая ненормативность. Вот, что пишет сама Цветаева по этому поводу в статье «Поэт о критике»: «Не

вправе судить поэта тот, кто не читал каждой его строки. Творчество – **преемственность и постепенность**. Я в 1915 году объясняю себя в 1925 году. **Хронология – ключ к пониманию** (выделено нами – И.С.). <...> Ждать от поэта одинаковых стихов в 1915г. и в 1925г. то же самое, что ждать – от него же в 1915г. и в 1925г. одинаковых черт лица» [Цветаева, Т.5. Кн.1; с.510].

§2. Знаки конца предложения

Точка. В цикле «Стихи к Пушкину» мы насчитали 36 предложений, заканчивающихся «спокойной» точкой, а эмоционально-экспрессивных восклицательных и вопросительных знаков в конце предложений – 70, то есть соотношение 1:2. Можно сделать вывод, что в этом цикле речь лирической героини более эмоциональна, чем в ранее рассмотренном.

Однако, как и в цикле «Стихи к Блоку», точка чаще всего ставится вполне **нормативно** – в конце предложения при указании на повествовательный характер высказывания, когда определяющим оказывается структурный принцип пунктуации:

Поскакал бы, Всадник Медный,
Он со всех копыт – назад.
Трусоват был Ваня бедный,
Ну, а он – *не* трусоват.
«Бич жандармов, бог студентов...»

Нет, бил барабан перед смутным полком,
Когда мы вождя хоронили:
То зубы царёвы над мертвым певцом
Почетную дробь выводили.
«Нет, бил барабан перед смутным полком...»

Помимо подобных примеров есть и такие, которые, не противореча правилам пунктуации, в тексте Цветаевой обогащаются **эстетически**.

Вслед за Вл. Орловым [1976] считаем, что очень значительную роль в системе выразительных средств Цветаевой играет пауза. Пауза – это тоже полноценный элемент ритма. Обычно в стихах она приходится на конец

строки, и это стало привычным испокон веку. У Цветаевой пауза, как правило, смещена, сплошь и рядом приходится на середину строки или на начало следующей. Точка, членящая строку вначале, в цикле, обращенном к Блоку, встретилась всего лишь в 2-х примерах, а в «Стихах к Пушкину» таких случаев насчитываем в 3 раза больше. «Стремительный стих Цветаевой, главным образом в ее поздних произведениях, как бы спотыкается на бесчисленных «анжамбеманах» (enjambements), переносах, отмечающих несовпадение метрических и синтаксических членений стиховой речи. Цветаева пользовалась «анжамбеманами» с переизбыточной щедростью (другого такого примера в русской поэзии нет). У нее обычны такие «переносы» не только из строки в строку, но и в другую строфу.

Конечно, это никоим образом нельзя рассматривать как следствие «неумения» строить стиховую фразу. Цветаева могла великолепно писать (и писала) без всяких «анжамбеманов», но широко пользовалась ими – потому что все ее «запинания» и «преткновения» диктовались стилистикой авторского синтаксиса. «Метрика у Цветаевой подчинена интонации, а следовательно – синтаксису. Именно это обстоятельство и создавало в ряде случаев излишнюю затрудненность стиха» [Орлов, 1976; с.303]. В таких случаях смысловой принцип и интонационный опосредуются друг другом.

Рассмотрим два примера из стихотворения «Петр и Пушкин»:

За что недостойным потомком –
 Подонком – опенком Петра
 Был сослан в румынскую область,
 Да ею б – пожалован был
 Сим – так ненавидевшим робость
 Мужскую, – что сына убил
 Сробевшего. – «Эта мякина –
 Я? – Вот и роди! и расти!»
 Был *негр* ему истинным сыном,
 Так истинным правнуком – *ты*
 Останешься. Заговор равных.

Как мы уже отмечали ранее, такие точки обрывают поднявшуюся интонацию, и строка лишается цельности звучания. Переносом поэт

добивается особого акцента на словах, которые «оторваны» точкой. «Сына убил Сробевшего» – здесь речь идет о том, что в 1718 году Петр I подписал смертный приговор своему сыну, царевичу Алексею, вокруг которого сгруппировались реакционные противники петровских реформ. Вынеся в начало четверостишия и в начало строки «сробевшего», Цветаева акцентирует это слово. Она ставит точку и пунктуационно, и интонационно, именно точку, как когда-то поставил ее Петр I в смертном приговоре. Вторая точка, выделяя «останешься», утверждает оценку: Пушкин навсегда останется «истинным правнуком» Петра I.

Еще пример, где точка разрывает строку в начале строфы:

Вся его наука –
 Мощь. Светло – гляжу:
 Пушкинскую руку
 Жму, а не лижу.
 «(Станок)»

Для лирической героини «Пушкин ценен не созданием благозвучных стихов как таковых, а победой над косностью судьбы и эпохи, духовным подвигом, ценен опытом накапливания творческой **мощи** (выделено нами – И. С.)» [Подшивалова, 1999; с.85].

С утренней негой
 Бившийся – бодро!
 Ровного бега,
 Долгого хода –

 Мускул. Побегов
 Мускул степных,
 Шлюпки, что к берегу
 Тщится сквозь вихрь.
 «Преодоленье...»

Разрывая переносом строку, Цветаева фокусирует внимание на эстетически значимом метафоро-метонимическом образе: «мускул» – духовная мощь поэта.

Рассмотрим еще один пример:

Народоправству, свалившему трон,
 Не упразднившему – тренья:

Не поручать палачам похорон
 Жертв, цензорам – погребенья
 Пушкиных. В непредуказанный срок...
 «Народоправству, свалившему трон...»

Точка, прерывающая строку, ритмико-интонационно и семантически значима. Антонимичные пары «палачи – жертвы», «цензоры – Пушкины» противопоставлены не только по смыслу, но и интонационно-стилистически. Вторую часть этих пар поэт выносит в отдельную строку и выделяет последующей паузой, которая репрезентирует именно то, что важно по смыслу, а повтор лишь усиливает желаемый эффект.

Интересны примеры употребления в конце стихотворения «неожиданной» точки, предваряемой сильными эмоциональными знаками: тире, многоточием, восклицательным и вопросительным знаками. Такой пример встретился в «Стихах к Блоку» лишь однажды, а в цикле «Стихи к Пушкину» – 3 раза. Например, в конце стихотворения «Преодоление...»:

Кто-то, на фуру
 Несший: «Атлета
 Мускулатура,
 А не поэта!»

То – серафима
 Сила – была:
 Несокрушимый
 Мускул – крыла.

Или в стихотворении «Потусторонним...»:

Автора – хаял,
 Рукопись – стриг.
 Польского края –
 Зверский мясник.

Зорче взгляди!
Не забывай:
 Певцоубийца
 Царь Николай
 Первый.

Фразируя каждое слово, Цветаева создает резко отрицательную характеристику Николая I. Вынос каждого слова в отдельную строку,

образует содержательно-градационный рисунок. Императивная интонация озвучивает обвинительный приговор, а конечная безэмоциональная точка делает его неумолимо окончательным. Эту мысль подтверждают и строки из письма Цветаевой к Тесковой: это стихотворение – «месть поэта за поэта. Ибо не держи Николай I Пушкина возле себя поближе – отпусти на все четыре стороны – он бы не был убит Дантесом. Внутренний убийца – он» [Комментарии; с.617].

М. Цветаева, следуя своему замыслу, на месте ожидаемого восклицательного знака использует точку и в стихотворении :

Не диво ли – и на тишайшем из лож
Пребыть поднадзорным мальчишкой?
На что-то, на что-то, на что-то похож
Почет сей, почетно – да слишком!

Гляди, мол, страна, как, молве вопреки,
Монарх о поэте печется!
Почетно – почетно – почетно – архи-
Почетно, – почетно – до черту!

Кого ж это так – точно воры вора
Пристреленного – выносили?
Изменника? Нет. С проходного двора –
Умнейшего мужа России.

«Нет, бил барабан перед смутным полком...»

Два предпоследних четверостишия пронизывают сильные знаки конца предложения (вопросительный и восклицательные), подготавливая, казалось бы, эмоциональный финал. Однако на конце стоит точка. Почему? Описывая похороны Пушкина, Цветаева выступает в роли гневного обвинителя, национально оскорбленного гражданина, осуждающего невежество и неблагодарность людей, которые великого поэта хоронят как вора, как изменника, не отдавая ему должных почестей. Последнее предложение, разделенное на две части с помощью тире, акцентирует смысловую абсурдность: «С проходного двора – *Умнейшего мужа России.*» Людей, приходивших в те дни на квартиру Пушкина, – вспоминал современник, – «вели по узенькой, грязной лестнице... парадные двери были заперты,

входили и выходили в швейцарскую дверь, узенькую, вышиною в полтора аршина» [Саакянц, 1998; с.617].

- Таким образом, и в позднем творчестве Цветаева точку использует нормативно. И лишь там, где ей это эстетически необходимо, умело обогащает «скромный» знак авторскими смыслами. Точка, оформляющая перенос (сильное в смысловом и стилистическом плане средство), актуализирует самые важные слова в строке. С ее помощью создается особая интонация. «Неожиданные» точки в конце текста увеличивают смысловую весомость финала, а также могут подчеркивать смысловую абсурдность высказывания.
- В зрелом творчестве Цветаевой увеличивается интерес к использованию выразительных приемов, выработанных в ранний период. Так, перенос (анжамбеман) – разрыв строки с помощью точки – в цикле «Стихи к Пушкину» встречается в три раза чаще, чем в предыдущем цикле, употреблений «неожиданной» точки, поставленной в конце предложения вместо ожидаемого восклицательного знака, – также в три раза больше. В таких примерах смысловой принцип, как правило, опосредован интонационным.

Восклицательный знак. Рассматривая употребление восклицательного знака в цикле, напомним его функции: отделение одного предложения от другого и указание на особый характер высказывания. Как уже отмечалось, восклицательных предложений в цикле почти в полтора раза больше тех, которые заканчиваются точкой. Такое соотношение свидетельствует, что в «Стихах к Пушкину» речь лирической героини очень эмоциональна, переполнена чувствами: радостью, восторгом, торжеством, возмущением, негодованием и т.п. Как отмечает Т.Н. Воронина, «вопросительные и восклицательные знаки создают эмоциональный колорит, содействуют интенсивности фактуры текста М.И. Цветаевой» [Воронина, 2000; с.153]. В этом цикле восклицательный знак практически не употребляется в своей

чисто грамматической функции, он всегда переходит на другие уровни: эмоциональный, стилистический, смысловой.

«Цикл М.И. Цветаевой «Стихи к Пушкину», как уже неоднократно отмечалось, наполнен явными и скрытыми реминисценциями из самых разных литературных произведений – и из текстов XIX века, и из текстов современников Цветаевой», - отмечает Илья Кукулин [Кукулин, 1998; с.122]. Рассмотрим следующие строки, которые заканчиваются **нормативным**, но **эстетически значимым** восклицательным знаком:

К пушкинскому юбилею
Тоже речь произнесем:
Всех румяней и *смуглее*
До сих пор на свете всем,
Всех живучей и живее!

«Бич жандармов, бог студентов...»

Очень важное замечание по этому поводу делает Е.А. Подшивалова, которая говорит, что пушкинское слово в тексте Цветаевой существует как цитата, но не точная, а растворенная в ее слове («Всех румяней и *смуглее*»), причем пушкинская цитата может быть использована только как синтаксическая модель, по образцу которой строится собственная речь («Всех живучей и живее!») [Подшивалова, 1999; с.86]. Думается, что здесь уместна и параллель с поэмой В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин», где есть следующие слова: «...Ленин и теперь живее всех живых». Играя сходством звучания слов, Цветаева нагружает нормативный восклицательный знак эмоционально-оценочной функцией, и делает акцент на самом важном для нее смысле.

Грамматическую функцию восклицательный знак выполняет при обращении в том же стихотворении. Негодованием и возмущением дышат следующие строки:

Ох, брадатые авгуры!
Задал, задал бы вам бал
Тот, кто царскую цензуру
Только с дурой рифмовал...

Используя высокую лексику при обращении, Цветаева добивается обратного эффекта – иронии. Восклицательный знак выполняет также эмоционально-оценочную функцию и делает речь лирической героини более экспрессивной. Как и в предыдущем примере, доминирует интонационный принцип.

В цикле, по мысли Е.А. Подшиваловой, Пушкин равен «человеку, которому дарована способность передать в слове всю многогранность бытия. В результате у Цветаевой Пушкин конкретен. У него есть человеческая судьба и судьба художника, а у последнего – судьба в истории культуры. В смысловом отношении важным оказывается выбор реалий, через которые передаются представления о судьбе. Факты пушкинской биографии Цветаева представляет таким образом, что история конкретной человеческой жизни, с одной стороны, отражает историю страны. В тексте есть две России – Петровская и Россия Александра и Николая, мыслимая как нечто единое. Петровская Россия – творческая, динамичная, распахнутая, открытая всему миру» [Подшивалова, 1999; с.81]. Регламентированные восклицательные знаки Цветаева ставит для поддержания этого смыслового плана и для передачи эмоциональной речи персонажей. Так, в стихотворении «Петр и Пушкин» слова Петра, обращенные к великому поэту, изобилуют восклицаниями:

Уж он бы вертлявого – в струнку
 Не стал бы! – «На волю? Изволь!
 Такой же ты камерный юнкер,
 Как я – машкерадный король!»

Предоставляя поэту свободу в выборе своих занятий, Петр I поступает как прогрессивный реформатор. Цветаева противопоставляет двух царей – Петра Великого и Николая I, стихотворно воспроизводя факт, когда «Пушкин просил в 1834 году отставки от царской службы в Иностранной коллегии. Николай I отклонил его просьбу, пригрозив, что лишит его возможности «посещать архивы», и Пушкину пришлось просьбу об отставке взять обратно» [Саакянц, 1998; с.617].

Восклицательный знак придает речи эмоционально-экспрессивную окраску, а также служит средством создания речевой характеристики царя-реформатора, всегда ценившего все прогрессивное. Нельзя не согласиться с Е.А. Подшиваловой, которая пишет: «Мифологизированная биография Пушкина начинается в петровский период Российской истории. <...> Оба исторических этапа – петровский и пушкинский – личностно представлены. Отсюда актуализация наименования. ...Стихотворение называется «Петр и Пушкин». Имя здесь обретает знаковую функцию, называет не человека, а явление, призвано не идентифицировать индивидуальность, а классифицировать тип («заговор равных»). В обоих именах подчеркнуто не различие, а подобие (не случайно здесь у Цветаевой не царь и поэт, не Петр Алексеевич и Александр Сергеевич). Тождество Петра и Пушкина фонологически выражено двумя заглавными «П», открывающими их имена и прямым смыслом соединительного союза «и» » [Подшивалова, 1999; с.82].

Рассмотрим речь Петра далее:

И дав бы ему по загривку
 Курчавому (стричь-не остричь!):
 «Иди-ка, сынок, на побывку
 В свою африканскую дичь!

Плыви – ни об чем не печалься!
 Чай есть в паруса кому дуть!
 Соскучишься – так ворочайся,
 А нет – хошь и дверь позабудь!

Приказ: ледяные туманы
 Покинув – за пядию пядь
 Обследовать жаркие страны
 И виршами нам описать».

Непринужденность и простоту речи Петра подчеркивают разговорные формы («иди-ка», «ни об чем», «чай», «ворочайся», «хошь»), а также обращение «сынок», а обилие восклицательных знаков поддерживает интонацию дружеского расположения царя к поэту. Таким образом, восклицательные знаки выполняют здесь интонационную функцию и служат

средством создания речевого портрета. Заметим, что по сравнению с предыдущим циклом эта функция появляется впервые.

Дополнительную семантико-стилистическую нагрузку восклицательный знак сообщает тексту стихотворения и дальше:

Сей не по снегам смуглолицый
 Российским – снегов Измаил!
 Уж он бы заморскую птицу
 Архивами не заморил!

Сей, не по кровям торопливый
 Славянским, сей *тоже* – метис!
 Уж ты б у него по архивам
 Отечественным не закис!

Уж он бы с тобою – поладил!
 За непринужденный поклон
 Разжалованный – Николаем,
 Пожалованный бы – Петром!

Уж он бы жандармского сыска
 Не крыл бы «отечеством чувств»!
 Уж он бы тебе – василиска
 Взгляд! – не замораживал уст.

Как справедливо отмечает Е.А. Подшивалова, «Петр в тексте – генетический источник Поэта, поэтому изображается тоже как художник, умеющий чувствовать соприродность другого, ценить свободу его творческого полета» [Подшивалова, 1999; с.81]. Петр Великий, считает Цветаева, не только бы не препятствовал свободному течению мысли Пушкина, но и создал бы благоприятные условия для его творчества, в отличие от Николая I. В этих строках Цветаева использует сначала скрытый, а затем явный параллелизм: Николай I – Петр I. Восклицательные знаки заканчивают каждую важную мысль и образуют четкий интонационный рисунок. Они призваны сделать речь лирической героини более выразительной, более пафосной и подчеркнуть смысловой повтор темы в различных вариациях: если бы Пушкин жил в эпоху Петра I (или наоборот), то у него было бы куда больше возможностей использовать свой талант и поэтический дар на благо России.

Нормативный восклицательный знак у Цветаевой может нагружаться и дополнительной интонацией, как в цикле «Стихи к Блоку», при эмоциональном призыве к читателю, которого лирическая героиня ведет по галерее, окружавшей памятник Александра II на территории Московского Кремля:

Зорче взглядися!
Не забывай:
 Певцоубийца
 Царь Николай
 Первый.
 «Потусторонним...»

Потолок галереи был украшен портретами предков Александра II, выполненными венецианской мозаикой. Среди них был и Николай I, которого лирическая героиня призывает запомнить как «певцоубийцу», то есть как убийцу Пушкина. Восклицательный знак придает речи подчеркнутую эмоциональность.

Два последних стихотворения в цикле («Потусторонним...» и «Нет, бил барабан перед смутным полком...») объединены одним названием «Поэт и царь». По этому поводу находим интересные рассуждения у Е.А. Подшиваловой, с которыми нельзя не согласиться: «Николаевский этап русской истории тоже обретает значение и укореняется в культурной памяти благодаря трагическому факту пушкинской судьбы... И поскольку Николай – земная граница Пушкина, тот «каземат», в котором поэт ощущает себя «арестантом», Цветаева сущность эпохи сводит к конфликту самодержца и творца. Отсюда название двух последних стихотворений «Поэт и царь». Противостоящие стороны не наименованы. Имя подменяется социальной (царь) или культурной (поэт) функцией. Союз «и» лишается своего адекватного (соединительного) смысла, ему придано противительное значение, он обозначает противостояние» [Подшивалова, 1999; с.82].

Стилеобразующим и смыслопорождающим восклицательный знак становится в стихотворении «(Станок)», где из 19 предложений – 13 восклицательных. Рассмотрим отрывок:

Пелось как – поется
 И поныне – так.
 Знаем, как «дается»!
 Над тобой, «пустяк»,

Знаем – как потелось!
 От тебя, мазок,
 Знаю – как хотелось
 В лес – на бал – в возок...

И как – спать хотелось!
 Над цветком любви –
 Знаю, как скрипелось
 Негрскими зубьми!

Перья на востроты –
 Знаю, как чинил!
 Пальцы не просохли
 От его чернил!

Это стихотворение посвящено проблеме поэтического вдохновения. Вдохновение, по Цветаевой, – прежде всего ежедневный тяжелый труд. Вдохновение не подарок благосклонных небес, а результат огромных усилий духа. Ограничивая себя в земных радостях, удовольствиях, поэт все физические и духовные силы отдает творчеству, приближая те моменты интеллектуального подъема, которые принято называть вдохновением. И поэтическая жизнь Пушкина – тому яркий и убедительный пример. Восклицательные знаки, интонационно ограничивающие текст, раскрывают эмоциональное состояние творческой личности в момент вдохновения, подчеркивают постоянную борьбу человека и художника в ней. Отметим, что это еще одна новая функция восклицательного знака. Как верно заметила Е.А. Подшивалова, в стихотворении «Пушкин отвергает человека ради художника, предстает как жертва, принесенная богу-Аполлону... жертва и невольная, и добровольная. Существо ее в самопреодолении, «в битве без злодейства Самого с самим», в изживании в себе «ветхого» Адама» [Подшивалова, 1999; с.83].

Лексический рефрен «знаем – знаю» поддерживается параллелизмом восклицательных знаков, что создает иллюзию смыслового повтора и вместе с тем организует интонационное поле произведения. Нельзя не согласиться с А.Н. Кожиным, который пишет: «Лексический повтор как важнейшее стилистическое средство поэтических текстов не только усиливает ритмико-мелодические потенции речевого единства, но и придает экспрессивно-образную ориентацию тому или иному слову; он как бы выпячивает вещно-представленное в слове, модифицирует его смысловые нюансы, устанавливает своеобразную переключку экспрессивной данности повторяемого слова с общим мотивом всего стихотворения. Все это ведет к тому, что в поэтическом тексте объективируется тот или иной настрой душевного состояния, лирического волнения, гражданского пафоса и т.п., что так или иначе определяет ту или иную степень воздействия, которую испытывает «получатель» текста» [Кожин, 1980; с.58-59]. Такую функцию и выполняют в этом тексте лексические повторы, поддерживаемые восклицательными знаками. Причем, употребление формы «знаем» используется для того, чтобы подчеркнуть равенство лирической героини и Пушкина («Прадеду – товарка: В той же мастерской!»).

Восклицательный знак в цикле «Стихи к Пушкину», как и в «Стихах к Блоку», связан со звуковой семантикой. Так, в стихотворении «Нет, бил барабан перед смутным полком...», где поэтесса описывает похороны Пушкина, находим:

Не диво ли – и на тишайшем из лож
 Пребыть поднадзорным мальчишкой?
 На что-то, на что-то, на что-то похож
 Почет сей, почетно – да слишком!

Гляди, мол, страна, как, молве вопреки,
 Монарх о поэте печется!
 Почетно – почетно – почетно – архи-
 Почетно, – почетно – до черту!

Восклицательный знак образует ритмико-интонационный рисунок: лексические повторы, поддерживаемые аллитерационно (д//т//р), создают

иллюзию барабанной дроби, слуховая ассоциация с ней поддерживается и параллелизмом конечных восклицательных знаков, которые задают тон и одновременно акцентируют внимание на последних словах, произносимых с сарказмом и гневом. Помимо этого эстетической значимостью обладает и перебив рифмы: он актуализирует значение противопоставленных в контексте слов «печется» и «до черту».

Авторский восклицательный знак использован в цикле для парцелляции, что характерно и для цикла «Стихи к Блоку»:

Как из душа! Как из пушки –
Пушкиным – по соловьям

Слова, соколам полета!
– Пушкин – в роли пулемета!

Эмоции захлестывают мысль. Цветаева разрывает предложение на части восклицательным знаком, отрывая одно из сравнений и усиливая значимость каждого, чтобы читатель мог яснее представить образ поэта. С помощью долгих тире она организует ритм, напоминающий пушечную пальбу, а восклицательные знаки воссоздают ее слуховую ассоциацию.

- Таким образом, в цикле регламентированный восклицательный знак Цветаева обогащает индивидуально-авторским смыслом: с его помощью создаются точные речевые портреты.
- Используя знак в стилистических целях, Цветаева воспроизводит различные слуховые эффекты. В новой функции эстетически окрашенный нормативный восклицательный знак эксплицирует интонационный рисунок всего стихотворения.
- Восклицательный знак, разрывающий эмоциональное высказывание на части, передающий, повышенную взволнованность и экспрессивность, всегда эстетически значим.
- В пушкинском цикле использование восклицательного знака более многочисленно и функционально разнообразно.

Вопросительный знак. Употребление вопросительного знака в стихотворениях пушкинского цикла не столь часто, исключение составляет первое стихотворение, где из 26 предложений – 11 вопросительных. Хотя если сравнивать распространенность этого знака в двух циклах, то в первом он встречается всего 11 раз (в 17 стихотворениях), а во втором – 20 раз (в 7 стихотворениях). Цветаева использует вопросительный знак **нормативно** для постановки авторского вопроса:

Что вы делаете, карлы,
Этот – голубей олив –
Самый вольный, самый крайний
Лоб – навеки заклеив

Низостию двуединой
Золота и середины?
«Бич жандармов, бог студентов...»

Интонационную функцию вопросительный знак выполняет в речи персонажей:

Уж он бы вертлявого – в струнку
Не стал бы! – «На волю? Изволь!..
<...>
...«Эта мякина –
Я? – Вот и роди! и расти!»

«Петр и Пушкин»

Причем, вопросительный знак указывает и на эмоционально-оценочное состояние говорящего. Интонационный принцип в этих примерах проявляет себя в чистом виде.

Однако регламентированный знак в цикле чаще всего **обогащается эстетически**. Так, в отличие от блоковского цикла, с помощью вопросительного знака Цветаева передает эмоционально-оценочное состояние: свое возмущение, гнев и т.п.

Каждая помарка –
Как своей рукой.
Вольному – под стопки?
«(Станок)»

Имеются в виду стопки книг, под которыми могут находиться произведения Пушкина, что вызывает у лирической героини негодование.

В стихотворении «Потусторонним...» вопросительный знак, выполняя грамматическую функцию, одновременно обогащается семантически, что также наблюдаем впервые:

Потусторонним
Залом царей.
– А непреклонный
Мраморный сей?

Речь идет о памятнике Александру II в Кремле. В слове «непреклонный» заключен двойной смысл: характеристика камня – твердый (мрамор долговечен) и характеристика человека – «непреклонный» характер царя. Грамматический вопрос словно подстегивает реализацию дополнительного смысла. То есть помимо интонационного принципа четко проявляется и смысловой.

Вопросительный знак в цикле нередко используется как стилистическое средство: риторический вопрос, который не требует ответа, но утверждает положительное или отрицательное отношение автора к предмету речи (заметим, что в такой функции знак встречался и в предыдущем цикле, хотя и не так часто):

Преодоление
Косности русской –
Пушкинский гений?
«Преодоление...»

Вопрос, подразумевающий однозначный ответ, открывает стихотворение, всем ходом которого эта мысль доказывается. Отметим, что риторический вопрос акцентирует смысловой аспект находящегося в сильной позиции слова «преодоление»: преодолеть русскую косность может только гениальность великого русского поэта.

Стилеобразующим и структуроорганизующим вопросительный знак является в стихотворении «Бич жандармов, бог студентов...»:

...Пушкин – в роли монумента?

Гостя каменного? – он,

Скалозубый, нагловзорый
Пушкин – в роли Командора?

<...>

Пушкин – в роли лексикона?

<...>

...Пушкин – в роли гувернера?

<...>

– Пушкин – в роли русопята?

<...>

Пушкин – в роли гробокопа?

<...>

Пушкин – в роли мавзолея?

<...>

– Пушкин – в роли пулемета!

<...>

...В роли собственной Татьяны?

Необходимо отметить, что такой же прием организации текста использовала Цветаева и в цикле «Стихи к Блоку» в стихотворении «Без зова, без слова...». Эти вопросы выстраивают композицию стихотворения, которую Ю.М. Никишов называет пунктирной: «Ее специфика в том, что опорная мысль или образ стихотворения проводится через весь текст, формальная выраженность подобной мысли – рефрен. <...> Рефрен и образует пунктир стихотворения. Он действительно передает основную мысль. В этом смысле каждая строфа подчеркнута равноправна в структуре целого. Здесь свои аргументы, на свой лад пытающиеся противостоять рефрену, вывести мысль в иную плоскость; эти попытки безуспешны, основная мысль с непреложностью возвращается. Подчеркнутое равноправие строф не избавляет поэта от необходимости определенным образом выстроить стихотворение как целое, найти внутреннюю логику, согласно которой строфы выстраиваются в данной, а не в иной последовательности. Иначе говоря, равноправие строф не безусловно, а относительно. Стихотворение строится под действием центробежных сил; рефрен концентрирует смысл стихотворения, остальной текст его расширяет» [Никишов, 1990; с.18-19]. Анафорично-повторяемая конструкция втягивается «в структуру поэтического текста, выступая в роли опоры,

расширяющей характеристическую весомость повествования» [Кожин, 1980; с.60].

Говоря об этом стихотворении, следует заметить, что весь цикл «Стихи к Пушкину» открыто полемичен. И с самого первого стихотворения начинается эта полемика, основная направленность которой «была продиктована обстоятельствами литературной жизни начала 30-х годов двадцатого века, когда пушкинский авторитет все чаще использовался в литературной критике для нападков на новую поэзию, современную Цветаевой. «Пушкин в роли пулемета», «в роли Командора», «в роли мавзолея» - так пытаются, говорит здесь Цветаева, использовать имя поэта те, кто глух к самой сути пушкинской поэзии» [Кудрова, 2003; с.466-467].

Все стихотворение построено на перечислении различных ролей Пушкина – явного спора с критиками. Смысловой план здесь оказывается регулирующим при выборе знаков. «Предельное отрицание стереотипа происходит в издевательских вопросах, которые, как правило, венчают двустишия» [Кукулин, 1998; с.124]. Повтор пунктуационных знаков и лексические повторы становятся стилистически и семантически значимыми, так как с их помощью актуализируется эмоциональная авторская позиция.

В этом же стихотворении встречается **ненормативное** употребление вопросительного знака при парцелляции:

А куда девали пёкло
Губ, куда девали – бунт
Пушкинский? уст окаянство?

Доминирующим при постановке знака является смысловой принцип. Вопросительным знаком после значимой номинации Цветаева акцентирует на ней внимание: бунт пушкинский, уст окаянство. Используя обратный порядок слов и сильную позицию конца строки, она добивается конденсации эмоций на самом важном, подчеркивая еще раз непокорный и вольнолюбивый характер поэта, то есть выходит на смысловой уровень. Следует отметить, что в этой функции знак встречается впервые только в этом цикле.

Образ Пушкина у Цветаевой, по свидетельству Н.В. Барковской, «гиперболичен и заострен; интонация – ораторская: обилие вопросов и восклицаний; спор, полемика с теми, кто хотел бы «усреднить» Пушкина – «самого вольного, самого крайнего»; неполные синтаксические конструкции, переносы, энергичная мужская рифма, аллитерации» – характерные черты пушкинского цикла [Барковская, 1993; с122].

- Таким образом, можно сделать вывод о том, что часто Цветаева использует вопросительный знак в грамматической функции, для постановки прямого вопроса, когда интонационный принцип проявляет себя в чистом виде.
- В пушкинском цикле на нормативный знак накладываются дополнительные функции: эмоционально-оценочная, интонационная, смысловая, а также стилистическая. Вопросительный знак может выполнять структурноорганизующую и стилеобразующую функции, когда анафорично-повторяемая вопросительная конструкция в композиции поэтического текста, актуализирует авторскую позицию, усиливая эмоциональный тон всего стихотворения. Чаще, чем в предыдущем цикле, Цветаева использует риторический вопрос. В этом случае регулирующим становится смысловой принцип пунктуации. При сопоставлении с предыдущим циклом наблюдается бóльшая употребительность этого знака, и вместе с тем и обогащение его новыми функциями: эмоционально-оценочной и смысловой.
- В отличие от блоковского цикла, в «Стихах к Пушкину» встречается авторское употребление знака, например, при парцелляции. Когда не хватает лексических средств, а эмоции захлестывают. В таких случаях регулирующим становится смысловой принцип пунктуации.
- Таким образом, в цикле «Стихи к Пушкину» функции знака расширяются, его использование становится более смелым, поэт постоянно ищет новые способы выражения смысловых оттенков, нагружая знак новыми коннотациями.

Многоточие – знак, как известно, достаточно ограниченный по своим функциям. Цветаева пользуется им редко. В рассматриваемом цикле он встретился всего пять раз.

Как и в цикле «Стихи к Блоку», **нормативное** многоточие выполняет функцию передачи незаконченности перечисляемого ряда, подчеркивая неисчерпаемость передаваемого содержания.

«Пушкин – тога, Пушкин – схима,
Пушкин – мера, Пушкин – грань...»
«Бич жандармов, бог студентов...»

От тебя, мазок,
Знаю – как хотелось
В лес – на бал – в возок...
«(Станок)»

Нормативное употребление многоточия встречается и в том случае, когда мысль недоговорена, недосказана. Показателен пример из стихотворения «Петр и Пушкин»:

И вот не спросясь повитух
Гигантова крестника правнук
Петров унаследовал дух.

И шаг, и светлейший из светлых
Взгляд, коим поныне светла...
Последний – посмертный – бессмертный
Подарок России – Петра.

«Умолчание определяется в «Поэтическом словаре» А. Квятковского как «стилистическая фигура, заключающаяся в том, что начатая речь прерывается в расчете на догадку читателя, который должен мысленно ее закончить». <...> Использование данного приема в художественных текстах имеет давнюю историю и может быть объяснено индивидуально-авторскими задачами, а также опорой на культурную традицию» [Литвинова, 1997; с.92].
Поставив многоточие, Цветаева приглашает поразмыслить, кого же «светлейший из светлых взгляд» наполняет и «поныне». Ответ очевиден – Россию.

Рассмотрим еще одно употребление многоточия:

Томики поставив в шкафчик –
Посмешаете ж его,
Беженство свое смешавши
С белым бешенством его!

Белокровье мозга, морга
Синь – с оскалом негра, горло
Кажущим...

«Бич жандармов, бог студентов...»

Цветаева, как уже отмечалось, любит пользоваться приемом переноса. «Коль скоро мысль не вмещается в строку, а ее необходимо «досказать», она переплескивается в следующую. Более того: Цветаева зачастую просто обрывает речь буквально на полуслове, оставляет стих неполным, забывая о рифме. Мысль уже оформлена, образ создан – и заканчивать стих ради полноты размера и ради рифмы поэт считает излишним...» [Орлов, 1976; с.304]. Читатель должен догадаться, что скрывается за последними строками. Ответ заложен в предшествующем контексте: «Посмешаете ж его...». То есть смех «с оскалом негра», смех во все горло. Для Цветаевой важен диалог с читателем, нужна работа его мысли, а не праздное чтение.

Еще одно регламентированное правилами пунктуации многоточие встречаем в стихотворении «Бич жандармов, бог студентов...», где знак в предложении стоит на месте пропущенного слова:

Ох, брадатые авгуры!
Задал, задал бы вам бал
Тот, кто царскую цензуру
Только с душой рифмовал,

А «Европы Вестник» – с...
Пушкин – в роли гробокопа?

По сравнению с ранее разбираемым циклом, многоточие в такой функции встречается впервые. Цветаева опускает грубое слово: ему не место в «Стихах к Пушкину». Говоря об этих строках, отметим, что поэт берет первую рифму «цензура – дура» из сказки «Царь Никита и его сорок

дочерей», а вторую – « «Европы Вестник» – с...» - из эпиграммы, раньше ошибочно приписываемой Пушкину. Как пишет Ирма Кудрова, «до сих пор еще многие пытаются создать в глазах потомков образ поэта как жреца «меры» и гармонии. Цветаевский Пушкин – иной: он дерзкий и бешеный, «скалозубый, нагловзорый», «африканский самовол», «Тот, кто царскую цензуру Только с душой рифмовал». Акцент открыто сделан на жарком и вольнолюбивом Пушкине, бесстрашном перед опасностью, перед царем, перед стихией» [Кудрова, 2003; с.467].

- Таким образом, по сравнению со «Стихами к Блоку» в пушкинском цикле Цветаева использует многоточие в основном нормативно: для обозначения недосказанности, недоговоренности мысли и бесконечной продолжительности перечисляемого ряда.
- В цикле встречается новая функция регламентированного многоточия – пропуск какого-либо слова. То есть при постановке этого знака учитываются все три принципа пунктуации: структурный, смысловой и интонационный. Употребляя в стихах этот знак, поэт приглашает читателя к диалогу, заставляет поразмыслить над текстом и продолжить авторскую мысль, тем самым создавая свой идиостиль, свою манеру общения с читателем.

§3. Знаки препинания внутри предложения

Запятая. Прежде чем приступить к рассмотрению нормативных и ненормативных случаев использования запятой, необходимо вспомнить, что этот знак выступает и в роли отделяющего (при единичности употребления, то есть при разделении синтаксически равных отрезков текста), и в роли выделяющего (при парном употреблении, то есть при обособлении вводных и вставных конструкций).

В цикле «Стихи к Пушкину» Цветаева **нормативно** использует запятую при *отделении* частей в основном в сложном бессоюзном предложении.

«Пушкин – тога, Пушкин – схи́ма,
 Пушкин – мера, Пушкин – грань...»
 «Бич жандармов, бог студентов...»

Был *негр* ему истинным сыном,
 Так истинным правнуком – *ты*
 Останешься.

«Петр и Пушкин»

Чаще всего Цветаева употребляет короткие предложения, пользуясь точкой, особо не разворачивая мысль. В ее текстах информация сжата до предела. Этим поэт добивается напряженно вдумчивого, осмысленного прочтения своих произведений. Уплотненную мысль читатель вынужден развивать и додумывать, постигая то, что хотел выразить автор. Короткие предложения Цветаева использует и для придания речи резкости, отрывистости и вместе с тем стремительного течения мысли, что является особенностью ее идиостиля.

Немного в цикле сложноподчиненных предложений, с разделительной запятой между частями, например:

Нет, бил барабан перед смутным полком,
 Когда мы вождя хоронили...
 «Нет, бил барабан перед смутным полком...»

Еще:

Мускул гимнаста
 И арестанта,

 Что на канате
 Собственных жил
 Из каземата –
 Соколом взмыл!
 «Преодоленье...»

Пушкинский гений сравнивается Цветаевой с мускулом, а образное выражение «на канате собственных жил» подчеркивает его гордую независимость. Сравнение с арестантом и упоминание каземата – одиночной камеры для заключенных в старых тюрьмах [Ожегов, Шведова, 1994; с.254] – дает основание полагать, что пушкинское свободное слово, несмотря на

цензуру и постоянные ущемления со стороны властей, нашло свой путь к народу и получило его признание и любовь.

Регламентированную правилами отделяющую запятую Цветаева использует и при однородных членах:

Уж он бы полтавских не комкал
 Концов, не тупил бы пера.
 «Петр и Пушкин»

Речь идет о Петре I, который, как считает автор, в отличие от Николая I, не стал бы препятствовать вольной мысли великого поэта. Но в этих строках Цветаева допускает неточность, так как «будучи цензором Пушкина, Николай I читал не «Полтаву» (уже вышедшую к тому времени), а «Медного всадника»; Пушкин не согласился с замечаниями царя, и при его жизни поэма не увидела света» [Саакянц, 1998; с.617].

Запятая, помимо разделения однородных членов предложения, выполняет и дополнительную семантико-стилистическую функцию: разрывая начало строки, оформляя перенос (анжамбеман), она акцентирует внимание на каждом из действий, усиливая предполагаемое противопоставление Петра I и Николая I.

Рассмотрим еще пример употребления запятой при однородных членах из стихотворения «Преодоление...»:

Преодоление
 Косности русской –
 Пушкинский гений?
 Пушкинский мускул
 На кашалотье
 Туше судьбы –

Мускул полета,
 Бега,
 Борьбы.
 <...>
 Ровного бега,
 Долгого хода –
 Мускул.

Нельзя не согласиться с Е.А. Подшиваловой, которая говорит о том, что «мускул» обозначает не физическую, а духовную мощь [Подшивалова, 1999; с.84]. «Все стихотворение строится как вариация и толкование сочетания «пушкинский мускул»» [Петкова, 1994; с.141]. Именно с ним сравнивается талант великого поэта, то есть с воплощением силы, способной бороться с косностью, с устаревшими канонами стихосложения и литературного словоупотребления, несмотря ни на какие трудности и козни цензуры. Отсюда – «мускул борьбы». Мощь пушкинского слова решительно пробивает себе дорогу, стремительно ускоряясь, и достигает небывалых высот. Отсюда – «мускул бега» и «мускул полета». Запятая в этом случае разделяет однородные члены предложения, причем каждое слово весомо, каждое вынесено в отдельную строку, что создает ощущение поступательности движения пушкинского гения.

Нормативная запятая используется Цветаевой и для противопоставления однородных членов, связанных союзом *а*. Так, в этом же стихотворении находим пример:

Кто-то, на фуру
Несший: «Атлета
Мускулатура,
А не поэта!»

Эти строки отсылают нас к книге В.В. Вересаева «Пушкин в жизни», где он пишет: «А.О. Россет перекладывал тело Пушкина в гроб... Мне припоминалось, какого крепкого, мускулистого был он сложения, как развивал он свои силы ходьбою» [Вересаев, вып. IV, 1928; с.153]. Однако эти стихи несут на себе и дополнительную семантическую нагрузку, поскольку заставляют провести параллель с величиной таланта Пушкина, с огромной воздействующей силой его поэтического дара.

Отделяющая запятая помогает оформить и усилительные лексические повторы, которые, как пишет А.Н. Кожин, используются «для выражения экспрессии и достижения особой эмоциональной выразительности» [Кожин, 1980; с.63]. Например:

Ох, брадатые авгуры!
 Задал, задал бы вам бал
 Тот, кто царскую цензуру
 Только с душой рифмовал...
 «Бич жандармов, бог студентов...»

Употребление перефразированного выражения «задал бы вам бал» вместо привычного «задать перцу» поддерживает иронию, звучащую уже в первой строке. Лексический повтор «задал, задал» призван усилить эту иронию.

Разделительно-усилительную функцию выполняет запятая между повторяющимися словами и в следующем примере:

Пушкин, Пушкин, Пушкин – имя
 Благородное – как брань

Площадную – попугаи.
 «Бич жандармов, бог студентов...»

Лексический повтор имени Пушкин воспроизводит голоса целой толпы критиков, в которой слышится это имя. Употребление номинации трижды призвано усилить создаваемый эффект базарной площади.

В качестве *выделяющего* знака нормативная запятая встречается, например, при обращении, при междометиях:

«Иди-ка, сынок, на побывку
 в свою африканскую дичь!
 «Петр и Пушкин»;

Ох, брадатые авгуры!
 «Бич жандармов, бог студентов...»

Запятые выделяют приложения:

Поскакал бы, Всадник Медный,
 Он со всех копыт – назад.
 «Бич жандармов, бог студентов...»

или цепь однородных приложений:

Бич жандармов, бог студентов,
 Желчь мужей, услада жен,
 Пушкин – в роли монумента?
 «Бич жандармов, бог студентов...»

Интересное наблюдение по поводу этого стихотворения делает Илья Кукулин. Он пишет: «Стихотворение «Бич жандармов, бог студентов...» ... по-видимому, отсылает к стихотворению П.А. Вяземского «Русский бог» (1828). На него указывают особенности лексики, метрики и строфики. Для стихотворения Вяземского характерно особое строение первой строки во 2 – 5-й строфах: «Бог метелей, бог ухабов...», «Бог голодных, бог холодных...» и т.п. Аналогично у Цветаевой: «Бич жандармов, бог студентов...», «Критик – ноя, нытик вторя...» (тоже первые строки строф)» [Кукулин, 1998; с.122-123]. Приписывая различные роли Пушкину, лирическая героиня полемизирует с теми, кто хрестоматизировал историко-литературную судьбу поэта, ее Пушкин – это мятежник, «самовол», взрывающий устоявшиеся нормы.

Регламентированные запяты используются в цикле и для обособления определений:

Не обречь на последний мрак,
 Полную глухонемость
 Тела, обкарнанного и так
 Ножницами – в поэмах.

«Народоправству, свалившему трон...»;

Следуя правилам пунктуации, Цветаева выделяет запятыми и второстепенное сказуемое:

Сего афричонка в науку
 Взяв, всем россиянам носы
 Утер...

«Петр и Пушкин»

Пример нормативных выделительных запяты встречаем при дополнении:

Гляди, мол, страна, как, *молве вопреки*,
 Монарх о поэте печется!

«Нет, бил барабан перед смутным полком...»

Запятой выделяется и сравнительный оборот в стихотворении «(Станок)»:

Ибо нету сыска

Пуще, чем родство!

Имеется в виду духовное ремесло поэтов, которые, как никто другой, прекрасно понимают друг друга, каждое слово в тексте, каждую точку, каждый штрих.

Рассмотрим необоснованный, на первый взгляд, случай употребления запятой между однородными членами перед союзом *и*:

Две ноги свои – погреться –
Вытянувший, и на стол
Вспрыгнувший при самодержце
Африканский самовол –

Наших прадедов умора –
Пушкин – в роли гувернера?

«Бич жандармов, бог студентов...»

Цветаева описывает две ситуации, произошедшие с Пушкиным во время аудиенции 8 сентября 1826 года, данной Николаем I поэту, вернувшемуся из ссылки. «Две ноги свои – погреться – вытянувший...» – это о том, как Пушкин «обратился спиной к камину и говорил с государем, обогревая себе ноги» [Вересаев, вып. II, 1927; с.55]. «На стол вспрыгнувший при самодержце...» – Пушкин во время той же аудиенции, «незаметно для самого себя, приперся к столу, который был позади его, и почти сел на этот стол. Государь быстро отвернулся от Пушкина и потом говорил: «С поэтом нельзя быть милостивым!»» [Там же]. На первый взгляд, запятая разделяет однородные члены, соединенные союзом *и*, но поскольку речь здесь идет о двух разных действиях, которые не могут происходить одновременно, то, скорее всего, надо рассматривать отрезки, разделенные запятой, как части сложного бессоюзного предложения. *И* в этом предложении является усилительной частицей, которая передает стремительность действия.

Авторское употребление запятой встречаем в стихотворении «Народоправству, свалившему трон...» при обособлении обстоятельств времени и цели:

В непредуказанный срок,
В предотвращение смуты,
Не увозить под (великий!) шумок
По воровскому маршруту...

Во время похорон Пушкина поменяли церковь для отпевания («В непредуказанный срок»), чтобы избежать массовости и не спровоцировать взрыва народного негодования («В предотвращение смуты»). Цветаевой важно акцентировать внимание на каждом обстоятельстве, каждое сделать значимым и весомым, поэтому она выделяет их запятыми. Следует заметить, что в блоковском цикле также встречалось нерегламентированное употребление запятой при обособлении обстоятельства места.

Отсутствие запятой на месте закономерного знака есть ничто иное, как волеизъявление автора, употребление такого приема целеоправданно. Авторское «неупотребление» запятой – новая функция знака, по сравнению с циклом «Стихи к Блоку». Такой пример находим в стихотворении «Петр и Пушкин»:

И вот *не спросясь повитух*
Гигантова крестника правнук
Петров унаследовал дух.

По правилам пунктуации должно быть выделено второстепенное сказуемое. Думается, прием использован для передачи стремительности происходящих событий, подчеркивающих пылкий характер Пушкина. Как и в предыдущем примере, смысл здесь диктует интонацию. Цветаевой и в этом случае не нужны запяты, не нужны паузы, ей важен темп, скорость, с которой ворвался великий поэт не только в жизнь, но и в литературу.

В стихотворении «(Станок)» находим еще один пропуск запятой:

От зеркал, от плеч
Голых, от бокалов
Битых на полу –
Знаю, как бежалось
К голому столу!

Запятыми следует обособить определение, стоящее после определяемого слова. Даже если предположить, что вторая запятая поглощается тире, то

первой запятой все равно нет. Почему? Дело в том, что предыдущие запятые отделяют однородные члены, и если бы после «бокалов» стояла запятая, то получилось бы разночтение: слово «битых» можно было воспринять как существительное, тогда в образе Пушкина были бы воспроизведены две характеристические особенности: собственно художник, творческая личность, с одной стороны, и кутила, повеса и пьяница, с другой. Поэтому, как мы полагаем, и пришлось автору пропустить запятую.

- Таким образом, можно сделать вывод, что Цветаева, как и в блоковском цикле, в «Стихах к Пушкину» в основном использует запятую согласно пунктуационным нормам. Нормативная запятая употребляется поэтом для отделения частей сложного бессоюзного, сложносочиненного и сложноподчиненного предложений; для разделения однородных членов; для оформления усилительных повторов. Выделительные запятые согласно правилам пунктуации Цветаева ставит при обращении, при междометиях, при приложениях, при обособленных определениях, при второстепенных сказуемых, при обособленных дополнениях и при сравнительных оборотах. При постановке нормативной запятой учитываются все три принципа пунктуации: структурный, смысловой и интонационный, – но регулирующим является первый.
- Нерегламентированные запятые выполняют роль выделения весомых в смысловом плане частей предложения. В этих случаях доминирует смысловой принцип.
- Авторское отсутствие этих знаков, впервые встретившееся в пушкинском цикле, подчеркивает стремительность происходящих событий, а также играет смыслоразличительную роль. Использование таких необычных пунктограмм придает цветаевскому тексту особый колорит и ограничивает его индивидуальность.

Двоеточие – не частый знак в цветаевских текстах пушкинского цикла. Оно встречается 12 раз.

Чаще всего **нормативное** двоеточие оформляет прямую речь:

Критик – ноя, нытик – вторя:
 «Где же пушкинское (взрыд)
 Чувство меры?»
 «Бич жандармов, бог студентов...»

Поняв, что ни пеной, ни пемзой –
 Той Африки, – царь-грамотей
 Решил бы: «Отныне я – цензор
 Твоих африканских страстей».
 «Петр и Пушкин»

Еще одной из нормативных функций двоеточия является постановка его в сложном предложении, когда вторая часть указывает на причину того, о чем говорится в первой. Например:

Прадеду – товарка:
 В той же мастерской!
 «(Станок)»

В стихотворении «лирическое Я самоопределяет себя как родственное Пушкину, имея в виду общность «ремесла», причисляет себя к той же мастерской» [Петкова, 1994; с.141]. Лирическая героиня предстает в качестве «товарки» Пушкина, именуя его прадедом себя-поэта. Обоснование, почему она его так назвала, содержится во второй части предложения, то есть потому, что работает «в той же мастерской», тоже является художником слова. Двоеточие оформляет причинные отношения.

В этом же стихотворении находим еще один пример:

...Знаю, как бежалось
 К голому столу!

В битву без злодейства:
 Самого – с самим!

Двоеточие предваряет пояснение, почему «битва без злодейства»: за столом поэт находится один на один с собой и борется за каждое новое слово в стихе, за каждый смысл, вкладываемый в него.

Регламентированное правилами двоеточие используется в цикле в сложных предложениях, когда вторая часть раскрывает содержание первой или какого-либо ее члена. Например:

К пушкинскому юбилею
Тоже речь произнесем:
Всех румяней и *смуглее*
До сих пор на свете всем,
Всех живучей и живее!

«Бич жандармов, бог студентов...»

« «Дружественность созвучий» (В. Орлов) – характернейшая примета стиля М. Цветаевой – достигается отбором слов и сталкиванием паронимических сочетаний, из которых проступают скрытые этимологические связи слов, дающие дополнительное «созвучие смыслов» (Цветаева)» [Соколова, 1980; с.57-58]. Двоеточие в этом примере указывает на то, что вторая часть сложного предложения раскрывает содержание слова «речь». Сначала перефразируя самого Пушкина, а потом используя паронимы «живучей и живее», Цветаева добивается яркости и запоминаемости этой «речи», заканчивая ее еще и восклицательным знаком.

Подобное употребление двоеточия находим и в стихотворении «Преодоление...»:

То – серафима
Сила – была:
Несокрушимый
Мускул – крыла.

«Символика крыла, часто рассматриваемая в цветаеведческих работах, полисемантична и многофункциональна в цветаевской лирике. Неизменный атрибут образа поэта – крыло – переводится Цветаевой из условной метафорически-иносказательной плоскости в реальную, превращается в один из антонимических признаков поэта, «особую примету» его внешнего облика» [Сомова, 1997; с.62]. В этом примере Цветаева поясняет, что имеется в виду под «силой серафима», а именно: «несокрушимый мускул – крыла». Таким образом, во-первых, подчеркивается божественная сущность великого поэта, а во-вторых, мускул олицетворяет собой подъемную силу его

творческого взлета. Выполняя функцию этого «а именно», стоит двоеточие между двумя частями предложения.

Встречается в цикле и нормативное употребление двоеточия в сложном предложении, вторая часть которого дополняет первую. Такой случай находим в стихотворении «Потусторонним...»:

Зорче взгляди!
Не забывай:
 Певцоубийца
 Царь Николай
 Первый.

Курсивом выделенное отрицание «*не*» помогает акцентировать внимание на этом предложении. Каждое слово в нем весомо и значимо. Емкое двоеточие заменяет все недостающее.

Не регламентированное правилами пунктуации двоеточие встречается лишь единожды в стихотворении «Петр и Пушкин»: предваряя пояснительную конструкцию (напомним, что в цикле «Стихи к Блоку» такое использование знака встретилось несколько раз), оно становится стилистическим маркером, подчеркивая официальный тон речи Петра I:

Приказ: ледяные туманы
 Покинув – за пядию пядь
 Обследовать жаркие страны
 И виршами нам описать».

- Таким образом, в цикле «Стихи к Пушкину» используется в основном нормативное двоеточие. Оно служит для оформления прямой речи, а также для разделения частей сложного предложения, указывая на причину, раскрывая предыдущее содержание и дополняя ранее сказанное. В этом случае при постановке знака регулирующими оказываются структурный и смысловой принципы.
- Лишь одно употребление знака – перед пояснительной конструкцией – представляет собой пример авторской пунктуации.

- Сравнивая постановку двоеточия в двух циклах, отметим тенденцию к использованию двоеточия согласно пунктуационным нормам. Цветаеву перестает привлекать ограниченный в смысловом плане знак.

Тире. О том, что тире – излюбленный цветаевский знак, речь шла довольно подробно в предыдущей главе. Задача этой главы – проследить, меняются ли пристрастия поэта с течением времени, ведь пушкинский цикл написан позже блоковского на 10-15 лет. Начнем со статистических данных. В первом цикле в 17 стихотворениях мы насчитали 76 «чистых» тире. Необходимо отметить, что последнее оказывается в незначительном меньшинстве, по сравнению с запятой – еще одним внутренним знаком, причем самым распространенным. В пушкинском цикле в 7 стихотворениях находим 128 употреблений «чистого» тире. Если сравнить с запятой, то ее мы насчитали 92, то есть соотношение этих внутренних знаков оказывается почти 3:4 в пользу тире. Теперь остается выяснить, в каких случаях оно употребляется согласно правилам пунктуации, а в каких – по индивидуально-авторскому замыслу.

Грамматически **регламентированное** тире Цветаева ставит при оформлении прямой речи лирической героини:

– Пушкин – в роли русопята?

<...>

– Пушкин? Очень испугали!

«Бич жандармов, бог студентов...»

Комментируя последнюю реплику, Е.А. Подшивалова отмечает, что творческое родство Пушкина с лирической героиней обуславливает исходную, кажущуюся, с точки зрения обыденного сознания, бунтарской позицию последней. Причем бунтарство становится знаком особой – беспредельной – близости лирической героини к Пушкину [Подшивалова, 1999; с.86].

Нормативное тире на месте пропуска глагола-связки между подлежащим и сказуемым, выраженными существительными в именительном падеже, тоже частотно в цикле, как и в «Стихах к Блоку»:

«Пушкин – тога, Пушкин – схи́ма,
Пушкин – мера, Пушкин – гра́нь...»
«Бич жандармов, бог студентов...»

Здесь «высокая лексика обретает ... отрицательную авторскую коннотацию, так как эти слова вложены в уста «критиков», превративших некогда живого человека в икону, в объект для всеобщего, безоглядного поклонения. Актуальный смысл этих слов вступает в явное противоречие с их узуальным значением» [Бабенко, 2001; с.53].

Рассмотрим пример из стихотворения «Преодоление...», где употребление тире, выполняющее такую же функцию, включено в риторический вопрос, открывающий текст:

Преодоление
Косности русской –
Пушкинский гений?

Риторический вопрос уже сам по себе является ярким стилистическим средством, а постановка тире в начале текста, в сильной позиции, актуализирует смысловую весомость слова. Тире предворяя смысловый центр предложения, акцентирует на нем внимание читателя.

Нормативное тире встречается в цикле и в сложных бессоюзных предложениях, в первой части которых содержится условие того, о чем говорится во второй:

Соскучишься – так ворочайся,
А нет – хошь и дверь позабуди!
«Петр и Пушкин»

или:

Больше балласту –
Краше осанка!
«Преодоление...»

Регламентированное тире, оформляющее причинно-следственные отношения, встречается в сложном бессоюзном предложении:

Черного не перекрасить
 В белого – неисправим!
 «Бич жандармов, бог студентов...»

Эти строки отсылают нас к статье «Мой Пушкин. «Черный – символизирующий ключ в контексте образа Пушкина – отражает свою эмоционально-содержательную палитру на фоне или в противопоставлении белому. Амбивалентные возможности двух цветовых аур использованы Цветаевой многопланово и виртуозно. <...> В контексте образа Пушкина для Цветаевой-ребенка белый в прямом и опосредованном наименовании становится навсегда черным – «страшным, несущим смерть, безнравственным – негативным», а черный – «благородным, светлым, дорогим – позитивным» » [Донецких, 2000; с.242].

Используя прием переноса, поэт эксплицирует эстетические возможности каждого цвета. Цветаева подчеркивает отрицательное отношение к критикам, канонизировавшим Пушкина. «*Белый* выступает в значении: “обычный, банальный, пустой”, тогда как *черный*... - “непохожий, отличный от других, выделяющийся из толпы, эксцентричный, но искренний и честный, он чист в своих делах и помыслах перед Всевышним”» [Бабенко, 1997; с.150]. Тире помогает оформить причинно-следственные отношения в этом предложении, а восклицательный знак поддерживает эмоционально-возвышенный тон лирической героини, «раз и навсегда» выбравшей черного.

Однако самым частым случаем введения нормативного тире в цикле является употребление его на месте пропуска сказуемого в неполных предложениях. Как мы уже отмечали ранее, Цветаева вообще очень часто опускает глаголы, что придает ее поэтической речи особую легкость и динамичность.

Такие конструкции являются структурной основой стихотворения «Бич жандармов, бог студентов...»:

...Пушкин – в роли монумента?
 Гостя каменного? – он,
 Скалозубы, нагловзорый
 Пушкин – в роли Командора?

<...>
 Пушкин – в роли лексикона?
 <...>
 Наших прадедов умора –
 Пушкин – в роли гувернера?
 <...>
 – Пушкин – в роли русопята?
 <...>
 Пушкин – в роли гробокопа?
 <...>
 Пушкин – в роли мавзолея?
 <...>
 – Пушкин – в роли пулемета!
 <...>
 Пушкинский? уст окаянство?
 Пушкин – в меру пушкиньянца!
 <...>
 Сей, глядевший во все страны –
 В роли собственной Татьяны?

Стихотворение, обращенное к критикам, пушкиноведам, строится на риторических вопросах, а пропуск в аналогичных друг другу конструкциях сказуемого придает речи лирической героини разговорный характер и непринужденную эмоционально-оценочную резкость.

Иногда с помощью тире, выполняющего функцию сказуемого, передается неожиданность или интенсивность действия. Пример такого употребления находим в стихотворении «Петр и Пушкин»:

Уж он бы вертлявого – в струнку
 Не стал бы!

Марина Цветаева «всегда хотела добиться максимума выразительности при минимуме средств. В этих целях Цветаева предельно сжимала, уплотняла свою речь и жертвовала всем, чем только могла, - эпитетами, прилагательными, предлогами и прочими «поясняющими» языковыми элементами; строила так называемые неполные предложения, обходясь без глагольно-причастных форм... Она так торопится в своей речи, что ей некогда исчислять свойства предмета и тратить время на метафоры» [Орлов, 1976; с.305].

Нормативное тире встречается на месте пропуска сказуемого для избежания тавтологии:

Ох, брадатые авгуры!
 Задал, задал бы вам бал
 Тот, кто царскую цензуру
 Только с душой рифмовал,
 А «Европы Вестник» – с...

Или еще:

Не поручать палачам похорон
 Жертв, цензорам – погребенья
 Пушкиных.

«Народоправству, свалившему трон...»

В первом примере на месте тире должно быть сказуемое «рифмовал», а во втором – сказуемое «не поручать». Поэту необходимы эти пропуски для актуализации каждой важной мысли в предложении, которую Цветаева нередко усложняет дополнительными оттенками. В первом примере это передача неожиданного содержания, а во втором – еще и противопоставление: цензоры и Пушкины, гениальные, свободолюбивые и вольномыслящие художники слова. Наричательность имени Пушкина позволяет отождествить его судьбу с судьбой поэта вообще. Эмоции возмущения и негодования подчеркнуты сильным тире.

Цветаева нередко опускает сказуемые и добивается пунктирности поэтической речи, доводя ее до «темноты сжатости». Она оставляет самое важное, сгустки, выжимки из необходимой информации, а остальное предлагает домыслить читателю. Этот прием придает речи динамичность и создает ритмико-мелодический рисунок. Так, в стихотворении «(Станок)» поэт, опуская сказуемое, оставляет только два самых важных, идейно значимых слова:

Прадеду – товарка:
 В той же мастерской!

Лирическая героиня называет себя правнучкой Пушкина и его товаркой, так как трудится в той же мастерской – за столом с пером в руке.

Таким образом, рассмотрев употребление нормативного тире в данном цикле, необходимо отметить, что, как и в «Стихах к Блоку», оно остается излюбленным знаком для передачи динамики, особого ритма речи, для выделения самого важного смысла в тексте, когда на чисто грамматическую функцию тире накладывается еще и эстетическая. Следует заметить, что при постановке регламентированного тире доминирующим выступает структурный принцип пунктуации, а смысловой и интонационный органично его дополняют.

Встречаются в цикле случаи употребления на месте пропуска сказуемого нормативного тире, которое поглощает запятую, необходимую по правилам пунктуации. Это так сказать **переходные случаи** употребления тире (от регламентированного к авторскому).

Рассмотрим пример из стихотворения «Бич жандармов, бог студентов...»:

Критик – ноя, нытик – вторя:
«Где же пушкинское (взрыд)
Чувство меры?»

Тире обозначает пропуск глагола «говорения» и вбирает в себя запятую, которая должна выделять одиночное второстепенное сказуемое. Паузы, фиксируемые тире, одновременно помогают передать всхлипывания.

Вот еще пример из этого же стихотворения:

Сей, глядевший во все страны –
В роли собственной Татьяны?

Вместо сказуемого «выступает» стоит тире, которое также поглощает запятую, закрывающую обособленное определение.

Или пример из стихотворения «(Станок)»:

Каждая помарка –
Как своей рукой.

Тире фиксирует пропуск сказуемого «сделана» и поглощает запятую, выделяющую сравнительный оборот. Такие приемы необходимы Цветаевой

для передачи динамичности, характерной для нее «речи взхлеб». Как и в первых двух примерах, главную роль здесь играет интонационный принцип.

«Еще в раннем творчестве М.И. Цветаева применяла знаки препинания как способ расстановки текстовых акцентов, – пишет Т.Н. Воронина. – Известно, что русская пунктуация в качестве ведущего признака имеет структурный – таким образом, расстановка знаков по структурному принципу означает норму текста, ее классический характер. Цветаева нарушает норму. Ее знаки основываются не только на структурных показателях, но, в основном, смысловых, интонационных. Иногда смысловая постановка знаков становится доминирующей – тогда текст приближается к авангардистскому» [Воронина, 2000; с. 153].

Поскольку тире – знак функционально емкий, семантически многообразный Цветаева очень часто *заменяет им другие знаки препинания*. При рассмотрении случаев **авторского** употребления тире обратимся сначала к таким примерам. Как и в «Стихах к Блоку», оно используется в цикле на месте нормативной запятой. Такое использование знака является индивидуально-авторским, поскольку оно не предусмотрено правилами пунктуации и выполняет особые эстетические функции.

Например, в стихотворении «Бич жандармов, бог студентов...»:

Как из душа! Как из пушки –
Пушкиным – по соловьям
Слова, соколам полета!

Первое тире выделяет сравнительный оборот, второе – обозначает пропуск сказуемого «ударить». Парцелляция сравнительного оборота при помощи восклицательного знака, анжамбеман, фиксируемый запятой, постановка двух тире – все образует ритмический рисунок, который нужен Цветаевой для звуковой имитации пушечной пальбы; эту же функцию выполняет фонетический повтор «уш» (душа – пушки – Пушкиным), создавая слуховую иллюзию звука летящего снаряда. Регулирующим при выборе знаков становится интонационный принцип пунктуации. «Цветаевой нравилось

сталкивать сходно звучащие слова – так, чтобы из этого столкновения проступало бы их внутреннее родство и возникли бы дополнительные смысловые связи», - пишет Вл. Орлов [Орлов, 1976; с.300-301]. К тому же тире выполняет функцию выделения: оно акцентирует смысловой и эмоциональный центр предложения, причем акцент подкрепляется и приемом переноса этого слова в начало строки (сильная позиция).

«Есть поэты, воспринимающие мир посредством зренья. Их сила в умении смотреть и закреплять увиденное в зрительных образах. Цветаева не из их числа. Она заморожена звуками. Мир открывался ей не в красках, а в звучаниях. О себе она говорила: «Пишу исключительно по слуху» и признавалась в полном равнодушии к зрительности». Наглядное подтверждение этому – цветаевские рифмы (вернее – ассонансы)... В прислушивании поэта к звукам Цветаева видела основу словесного творчества: «Словотворчество есть хождение по следу слуха народного и природного, хождение по слуху. Все же остальное – не подлинное искусство, а литература» («Искусство при свете совести»). Отсюда, по свидетельству Вл. Орлова, понятным становится, почему в поэзии Цветаевой такую громадную роль играли приемы звуковой организации стиха, его инструментовка» [Орлов, 1976; с.300].

Рассмотрим еще один пример из этого же стихотворения:

Пушкин, Пушкин, Пушкин – имя
Благородное – как брань
Площадную – попугаи.

Первое и второе тире, заменяя запятые, выделяют приложение, относящееся с имени собственному. Второе и третье тире обособляют сравнительный оборот. Смысловый принцип пунктуации оказывается здесь доминирующим. Помимо функции выделения, эти тире выполняют дополнительную семантико-стилистическую функцию: их использование вместо запятых усиливает акцент на приложении и сравнительном обороте. Помимо этого, второе тире противопоставляет «имя благородное» и «брань площадную». Третье тире не только заменяет закрывающую запятую, но и указывает на

пропуск сказуемого – «повторяете», – вбирая запятую, которая должна была обособить обращение «попугай», адресованное критикам. Таким образом, два последних тире выполняют особую семантико-стилистическую функцию, придавая высказыванию подчеркнутую эмоционально-оценочную окраску.

Показателен еще один случай замены выделительных запятых тире:

Кого ж это так – точно воры вора
 Пристреленного – выносили?
 «Нет, бил барабан перед смутным полком...»

Смысл здесь диктует интонацию. Ограничивая при помощи тире сравнительный оборот, поэт подчеркивает оскорбляющие его национальную гордость действия властей. Помимо этого, тире выполняют и ритмообразующую функцию: каждое слово становится весомее, высвечивается оценочное содержание.

Цветаева использует тире и при разделении однородных членов предложения:

Уж он бы полтавских не комкал
 Концов, не тупил бы пера.
 За что недостойным потомком –
 Подонком – опенком Петра
 Был сослан в румынскую область...
 «Петр и Пушкин»

Строфа фиксирует события, связанные со ссылкой Пушкина Александром I в Екатеринослав, Одессу, затем – в Кишинев. Цветаевой необходим неожиданный прием градации: однородные члены, разделенные тире, последовательно уточняют друг друга, негативно характеризую царя. Смысловые паузы усиливают оценочность.

В финале этого стихотворения авторская мысль эксплицируется еще раз:

Последний – посмертный – *бессмертный*
 Подарок России – Петра.

Первые два тире оформляют восходящую градацию, то есть решающими при выборе знака оказываются смысловая и интонационные принципы. Выделение курсивом приставки *бес-* усиливает акцент на этом слове и

сообщает ему дополнительную смысловую нагрузку: Пушкин бессмертен. Последнее тире выполняет интонационно-выделительную функцию: аккумулируя смысловую энергию финального слова, Цветаева поддерживает его сильной позицией конца текста.

Обращает на себя внимание и пример из стихотворения «Народоправству, свалившему трон...»:

В непредуказанный срок,
В предотвращение смуты,
Не увозить под (великий!) шумок
По воровскому маршруту –

Не обрекать на последний мрак,
Полную глухонемость
Тела, обкарнанного и так
Ножницами – в поэмах.

Два сказуемых разделены тире, оформляющим причинно-следственные отношения между однородными членами. Смысловой принцип при выборе знака доминирует: отказав поэту в последних почестях, люди обрекают его – и себя! – «на последний мрак», на полную глухонемость» (это поэта-то!). Второе – выделительное тире – делает более прозрачным предыдущий текст: имеется в виду творчество поэта, его наследие.

Интересно рассмотреть и пример из стихотворения «Нет, бил барабан перед смутным полком...»:

В изглавьи, в изножьи,
И справа, и слева – ручищи по швам –
Жандармские груди и рожи.

Первое тире фиксирует пропуск сказуемого «видны», а второе разделяет однородные члены. Тире усиливает прием гиперболизации (ручищи, рожи) и показывает направление взгляда снизу вверх, создавая впечатление страха и ужаса. Лирическая героиня стала даже меньше от такого скопления жандармов и бессильна им противостоять.

В этом же стихотворении находим еще один интересный пример:

На что-то, на что-то, на что-то похож
Почет сей, почетно – да слишком!

Тире перед противительным союзом «да» между однородными членами сосредоточивает внимание на финале: для этого Цветаевой недостаточно только запятой. Она трижды выделяет последнее слово, вынося его в конец предложения (сильная позиция!), предваряя эмоциональное тире и ставя после него восклицательный знак. Репрезентация оценочных смыслов – возмущение лирической героини происходящим – очевидна.

Далее читаем:

Почетно – почетно – почетно – архи-
Почетно, – почетно – до черту!

Как и в предыдущем примере, решающим при выборе знака становится интонационный принцип. Цветаевой не хватает энергии запятой для разделения повторяющихся слов, которые нагнетают эмоции, поэтому она заменяет ее тире, передающим более глубокие паузы. Оформляя восходящую градацию, поэт использует перенос, затем долгая пауза подготавливает высшую точку в эмоциональном и смысловом плане. «Разрывая слово или (чаще) синтагму, разрывая сильные синтаксические связи в пределах одной синтагмы, сильные переносы являются указателями неожиданных, психологических пауз» [Протченко, Черемисина, 1986; с.130].

Для чего нужна неожиданная остановка после разрыва слова? Она возвращает нас снова к нему, указывая на иронический оттенок данной приставки. Усиление иронии, переходящей в сарказм, выражено подчеркнутой постановкой неожиданного тире перед последним сочетанием «до черту» и закреплением эмоционального взрыва восклицательным знаком.

Авторское тире заменяет запятые и при выделении второстепенных сказуемых:

Томики поставив в шкафчик –
Посмешаете ж его,
Беженство свое смешавши
С белым бешенством его!

«Бич жандармов, бог студентов...»

Употребляя тире вместо запятой, Цветаева заставляет этот знак одновременно выполнить одну из его обычных функций – оформление антитезы: противопоставляются гений и его критики.

Похожий пример находим и в стихотворении «Петр и Пушкин»:

Приказ: ледяные туманы
Покинув – за пядию пядь
Обследовать жаркие страны
И виршами нам описать».

Говоря о двух противоположных сторонах света, поэт разделяет их и на грамматическом уровне, и визуально, используя вместо запятой емкое тире.

Иногда тире заменяет запятые при обособлении определений:

Был сослан в румынскую область,
Да ею б – пожалован был
Сим – так ненавидевшим робость
Мужскую, – что сына убил
Сробевшего.

«Петр и Пушкин»

Первое тире сосредоточивает внимание на важном в смысловом плане слове «пожалован», одновременно противопоставляя двух царей и их поступки. Второе тире выделяет обособленное определение. Тире вместо запятой эксплицирует дополнительный смысл: поэт подчеркивает несовместимость чувства робости сына с духом Петра I, поэтому не может это определение поставить рядом с именем великого царя и разделяет даже визуально емким тире. То есть, как и в двух предыдущих примерах, регулирующим становится смысловой принцип постановки знака.

Встречается в цикле и единичный пример употребления тире на месте двоеточия:

Не диво ли – и на тишайшем из лож
Пребыть поднадзорным мальчишкой?
«Нет, бил барабан перед смутным полком...»

Вторая часть сложного бессоюзного предложения содержит разъяснение того, о чем говорилось в первой, и, следовательно, согласно правилам, должно стоять двоеточие. Но Цветаевой нужно не малоэмоциональное

двоеточие, а выразительное тире, которое подчеркивает постепенное возрастание эмоционально-экспрессивного тона, необходимого по стилистической задумке. Регулирующим принципом выбора знака стала интонация.

Таким образом, тире на месте запятой и двоеточия выполняет не только функции этих знаков, но вносит в контекст и свое собственное значение, обогащенное новыми смыслами и эмоциями. В таких случаях структурный принцип пунктуации как бы отодвигается на второй план, а регулирующими в выборе знака становятся либо смысловой, либо интонационный.

Авторское тире, поставленное между подлежащим, выраженным личным местоимением, и сказуемым, выраженным существительным в именительном падеже находим в стихотворении «Петр и Пушкин»:

Такой же ты камерный юнкер,
Как я – машкерадный король!»

Оно подчеркивает несоответствие названных ролей, усиливает иронию (отсюда и форма «машкерадный») в пространстве сравнения.

В примере:

Решил бы: «Отныне я' – цензор
Твоих африканских страстей».

тире фиксирует долгую паузу и актуализирует личное местоимение, что подтверждается выделением последнего курсивом и постановкой над ним дополнительного ударения. В этой функции тире встретилось только в этом цикле.

«Цветаевой, – указывает Вл. Орлов, – всегда было свойственно романтическое представление о творчестве как бурном порыве, захватывающем художника: «К искусству подхода нет, ибо оно захватывает», «Состояние творчества есть состояние наваждения», «Поэта – далеко заводит речь». <...> Писать стихи – по Цветаевой – это все равно что «вскрыть жилы», из которых неостановимо и невозстановимо хлещут и «жизнь» и «стих». Но вихревая исступленность сочеталась у Цветаевой с

упорной работой над поэтическим словом. Гениальность поэта в ее представлении – это одновременно и «высшая степень подверженности наитию», и «управа с этим наитием». Таким образом, дело поэта предполагает не только согласие со свободной стихией творчества, но и овладение ремеслом. Цветаева не гнушалась этого слова: «Я знаю, что Венера – дело рук, Ремесленник, - и знаю ремесло!» Поэтому наряду с буйством и хмелем в Цветаевой жила железная дисциплина художника, умеющего работать «до седьмого пота». «Творческая воля есть терпение», - заметила она как-то, и многие ее черновики свидетельствуют об этом с полной убедительностью» [Орлов, 1976; с.294]. Об этом упорном творческом труде и говорит она в стихотворении «(Станок)». В нем находим уникальный пример использования авторского тире для создания ритмического рисунка, выполняющего особые семантико-стилистические задачи:

Над тобой, «пустяк»,
 Знаем – как потелось!
 От тебя, мазок,
 Знаю – как хотелось
 В лес – на бал – в возок...

И как – спать хотелось!
 Над цветком любви –
 Знаю, как скрипелось
 Негрскими зубьями!

Перья на востроты –
 Знаю, как чинил!
 Пальцы не просохли
 От его чернил!

А зато – меж талых
 Свеч, картежных сеч –
 Знаю – как стрясалось!
 От зеркал, от плеч

Голых, от бокалов
 Битых на полу –

Знаю, как бежалось
К голому столу! и т.д.

Обращают на себя внимание конструкции с «знаем», «знаю». В одних случаях тире стоит вместо запятой между частями сложноподчиненного предложения, в других - Цветаева следует норме, используя запятую, в третьих – постановка тире абсолютно ненормативна, то есть как и в двух предыдущих примерах решающим при постановке смыслообразующего тире становится интонационный принцип. Поскольку стихотворение посвящено проблеме вдохновения, которое есть ежедневный воловий труд, думается, с помощью замены запятой на тире и употребления нерегламентированных тире поэту удастся передать трудности творческого процесса: когда не приходят на ум слова, чтобы выразить необходимую мысль, и лишь внезапно пришедшее вдохновение помогает найти нужное слово, нужный знак.

В приведенном выше отрывке встречается и единственный в цикле пример постановки авторского тире при неожиданном присоединении:

От тебя, мазок,
Знаю – как хотелось
В лес – на бал – в возок...
И как – спать хотелось!

Обращает на себя внимание последнее тире. После трех однородных членов, закрытых многоточием, особо выделяется четвертый, грамматически выбивающийся из однородного ряда. Неожиданность такого присоединения эксплицируется эмоционально-оценочным тире, поддержанным конструкциями с частицей «как» и восклицательным знаком в конце строки.

В приведенном отрывке использовано авторское тире, выделяющее и обстоятельство места:

А зато – меж талых
Свеч, картежных сеч –
Знаю – как стрясалось!

Речь идет о вдохновении, которое приходит к поэту в неожиданных местах – игральном доме, казино. Семантико-стилистическое несоответствие высокого и низкого передается пунктуационно.

Авторское тире может выполнять функцию актуализации слова внутри предложения:

Две ноги свои – погреться –
Вытянувший, и на стол
Вспрыгнувший при самодержце...
«Бич жандармов, бог студентов...»

Цветаева обособляет обстоятельство цели «погреться» двумя тире, чтобы подчеркнуть дерзость, которую позволил себе перед царем поэт.

Авторское тире Цветаева использует в противительной функции. Например:

Что вы делаете, карлы,
Этот – голубей олив –
Самый вольный, самый крайний
Лоб – навеки заклеив
Низостию двуединой
Золота и середины?
«Бич жандармов, бог студентов...»

Смыслообусловленность знака очевидна: авторское тире выделяет сочетание «голубей олив» (цитата из стихотворения Б. Пастернака «Вариация 4», обращенного к Пушкину). Поэт относит гения к высшей расе, к идеальному, противопоставляя низменному: презренному металлу, угодничеству вышестоящим.

Самый частый случай использования авторского тире в цикле – постановака его перед последним словом в строке, на которое переносится смысловой и эмоциональный центр. Таких примеров 15. Заметим, что решающими в этих случаях становятся смысловой и интонационный принципы одновременно. В стихотворении «Бич жандармов, бог студентов...» находим следующие строки:

Недурен российский классик,
Небо Африки – своим
Звавший, невское – проклятым!

Тире стоит перед смысловыми и эмоциональными центрами высказывания: своим – проклятым, акцентируя и делая более весомым каждый. Причем второе тире выполняет функцию пропуска сказуемого. С помощью приема

антитезы полярными становятся понятия «свой» – близкий, дорогой и «проклятый» – чужой: «небо Африки» противопоставляется «невскому», причем последнее начинает восприниматься негативно.

Такое выделительное тире может подчеркивать способ, качество и интенсивность действия:

С утренней негой
Бившийся – бодро!
«Преодоление...»

Мускул гимнаста
И арестанта,
Что на канате
Собственных жил
Из каземата –
Соколом взмыл!
«Преодоление...»

В примере:

Уж он бы с тобою – поладил!
За непринужденный поклон
Разжалованный – Николаем,
Пожалованный бы – Петром!
«Петр и Пушкин»

смысловая пауза, запрограммированная выделительным тире, позволяет сравнить двух царей, Николая I и Петра I и сделать негативный вывод о Николае I. «У Пушкина в тексте прописаны две судьбы: предполагаемая, могущая быть сотворенной Петром, и состоявшаяся, устроенная Александром и Николаем» [Подшивалова, 1999; с.81]. Глубокая пауза акцентирует внимание на двух словах в строке, а противительная интонация усиливает эмоционально-оценочное восприятие каждого из царей. Тире разделяет два слова, при этом каждое становится более весомым.

Еще пример из стихотворения «Потусторонним...»:

Автора – хаял,
Рукопись – стриг.

Используя интонационную ритмику, поэт актуализирует каждое слово, позволяя заглянуть в подтекст.

С помощью тире Цветаева может дробить предложение на значимые смысловые отрезки, предваряя емким знаком смысловый центр предложения. И в этих случаях регулирующими при постановке знака становятся смысловая и интонационный принципы:

Ровного бега,
Долгого хода –
Мускул.
«Преодоление...»

Отделяя однородные определения, используя прием переноса и предваряя тире самое важное в тексте слово, Цветаева делает его смысловым и эмоциональным центром предложения. Сила таланта Пушкина сравнивается с мускулом. Нельзя не согласиться с И.Ф. Протченко и Н.В. Черемисиной, которые, цитируя Г. Шенгели, пишут: «Паузы между строчками, разрывая фразы, содействуют подчеркиванию их главных по смыслу частей; паузы между фразами, разрывая строчки, придают им отрывистость, как бы имитирующую торопливый, задышающийся рассказ» [Протченко, Черемисина, 1986; с.129].

Подобный пример находим и в стихотворении «Потусторонним...»:

Польского края –
Зверский мясник.

Деля предложение на синтагмы, тире увеличивает весомость каждой, а последняя строка звучит как обвинительный приговор.

В стихотворении «Нет, бил барабан...»:

Такой уж почет, что ближайшим друзьям –
Нет места.

Авторское тире эксплицирует обе части придаточного предложения, усиливая негативную оценку, которую поддерживает прием переноса.

Иногда значимым в предложении оказываются все слова, и тогда ритмико-мелодическое тире акцентирует внимание на *каждом* слове. Это – новая, прагматическая функция авторского тире. Приведем еще пример из стихотворения «Бич жандармов, бог студентов...»:

Чувство меры?» Чувство – моря

Позабыли – о гранит
Бьющегося?

Дерзкий и вольнолюбивый Пушкин Цветаевой, как указывает И. Кудрова, «решительно не годится на роль рыцаря «меры» и «золотой середины». Едва доходит до «меры», Цветаева взрывается негодованием, ибо она читает и слышит в поэте совсем иное: «Чувство меры? Чувство моря...»...» [Кудрова, 2003; с.467]. Звуковой имитацией плеска волн поэт подчеркивает чувство меры Пушкина. Страстность лирического переживания выражается в предельной насыщенности стиховой ткани емким тире. «Очень велика нагрузка на отдельное слово, поэтому Цветаева использует словоразделы – тире... Сближаются по сходству звучания контрастные по содержанию слова («меры» - «моря»)» [Барковская, 1993; с.122].

Подобный пример встречаем и в стихотворении «Преодоление...»:

То – серафима
Сила – была:
Несокрушимый
Мускул – крыла.

Тире – знак растяжки предложения. При этом инверсионный порядок слов двух первых строк становится причиннообразующим. Финальные строки стихотворения звучат эмоционально-смысловым выводом.

- Таким образом, использование Цветаевой тире в цикле «Стихи к Пушкину» многопланово и многозначно. Нормативное употребление встречается в тех же функциях, что и в «Стихах к Блоку». Однако регламентированное тире под пером поэта может выполнять и дополнительные функции: ритмико-интонационную и смысловую, хотя доминирующим остается структурный принцип пунктуации.
- Ненормативное тире Цветаева употребляет вместо других знаков там, где ей необходимо выразить особый смысл, передать более яркие эмоции, акцентировать внимание читателя на важном отрезке текста. Там, где знак стоит не по правилам, на него накладывается дополнительная семантико-стилистическая и эмоционально-

экспрессивная нагрузка. В таких случаях регулируемыми при постановке знака становятся смысловой или интонационный принципы, а иногда они дополняют друг друга.

- Авторское тире выполняет в цикле следующие функции:
 - 1) фиксирует особые отношения между подлежащим (личным местоимением) и сказуемым (существительным в именительном падеже). Эта функция тире новая;
 - 2) оформляет обобщенно-пояснительные отношения между словами;
 - 3) создает неожиданный интонационно-ритмический рисунок;
 - 4) акцентирует наиболее важное слово в высказывании;
 - 5) противопоставляет друг другу смысловые части текста;
 - 6) предваряет неожиданный вывод, результат;
 - 7) служит средством растяжки текста;
 - 8) эксплицирует *каждое* слово, выполняя ритмико-мелодическую функцию, новую в пушкинском цикле.
- Таким образом, авторское тире выполняет почти все те же функции, что и в «Стихах к Блоку», добавляются лишь две новых. Однако следует заметить, что количественно этот знак по сравнению с предыдущим циклом употребляется гораздо чаще, причем как нормативный, так и авторский. Излюбленное Цветаевой тире (емкий и сильный во всех отношениях знак) в более поздний период творчества начинает занимать главенствующую позицию среди других знаков препинания. Частотность употребления этого знака становится характернейшей идиостилевой приметой ее поэтики.

§4. Сочетание знаков препинания

На выбор знаков препинания, как правило, влияет структура предложения, его смысловая сторона и интонация. Сочетание знаков препинания функционально усложняет эти аспекты высказывания. Цветаева

и в «Стихах к Пушкину» охотно прибегает к приему, который помогает выразить более сложную мысль, подчеркнуть особую интонацию и оформить нестандартную структуру.

Частотно в цикле **нормативное** сочетание знаков препинания при оформлении прямой речи: двоеточие, предваряющее слова персонажа, и кавычки, а также кавычки со знаками конца предложения. Например, в стихотворении «Бич жандармов, бог студентов...»:

Критик – ноя, нытик – вторя:
 «Где же пушкинское (взрыд)
 Чувство меры?»
 <...>
 Уши лопнули от вопля:
 «Перед Пушкиным во фронт!»

Нормативное сочетание восклицательного знака и тире Цветаева использует при выделении вставочной конструкции в стихотворении «Петр и Пушкин»:

Уж он бы тебе – василиска
 Взгляд! – не замораживал уст.

Василиск – сказочный змей, убивавший взглядом. Цветаева включает это яркое сравнение, оценивая «леденящий» взор Николая I. Используя вставочную конструкцию с восклицательной интонацией, поэт эксплицирует внимание на этом обороте, сообщая ему дополнительную семантическую нагрузку: негативно оценивается царская цензура, которая часто не пропускала произведения Пушкина в печать.

Иногда вставочные конструкции получают ярко выраженную эмоционально-экспрессивную окраску: для этого поэт пользуется сочетанием восклицательного знака и закрывающей скобки:

В непредуказанный срок,
 В предотвращение смуты,
 Не увозить под (великий!) шумок
 По воровскому маршруту...
 «Народоправству, свалившему трон...»

Речь идет о похоронах Пушкина, на которых присутствовало очень мало народу. «Под шумок (разг.) – неприметно для других, пользуясь общей занятостью, суетой» [Ожегов, Шведова, 1994; с.890]. Цветаева осуждает власть, пытавшуюся избавиться от внимания общественности. Восклицательный знак усиливает негодование поэта, а коннотации заключенного в скобки определения «великий» позволяют воспринимать его двупланово, как плюс – минус.

Нормативное сочетание восклицательного знака, скобки и двоеточия встречается в стихотворении «Петр и Пушкин»:

И дав бы ему по загривку
 Курчавому (стричь-не остричь!):
 «Иди-ка, сынок, на побывку
 В свою африканскую дичь!

Восклицательный знак указывает на эмоциональность вставной конструкции, скобка ее закрывает, а двоеточие предваряет прямую речь. То есть сочетание знаков в этом случае оказывается вполне нормативным. Нельзя не согласиться с И.Ф. Протченко и Н.В. Черемисиной, которые пишут, что при использовании в тексте вставных конструкций «монолог приближается к стилю беседы, нарушается интонационное однообразие, активизируется внимание читателя, открыто звучит экспрессивная авторская оценка, **дается подчеркнуто эмоциональная конкретизация сообщаемых фактов** (выделено нами – И.С.)» [Протченко, Черемисина, 1986; с.108].

Вполне обоснованное правилами пунктуации сочетание восклицательного знака, скобки и точки тоже встречается в этом стихотворении:

Не флотом, не потом, не задом
 В заплатах, не Шведом у ног,
 Не ростом – из всякого ряду,
 Не сносом – всего, чему срок.

Не лотом, не ботом, не пивом
 Немецким сквозь кнастеров дым,
 И даже не Петро-дивом
 Своим (Петро-делом своим!).

Характерный для Цветаевой пропуск глагола-сказуемого (в данном примере – «прославился») акцентирует внимание на заслугах Петра I. Вставная конструкция, имея характер обобщения, заканчивает предложение, и закрывающая скобка вместе с финальной точкой оказываются вполне закономерными. Восклицательный знак придает обобщающему обороту эмоциональность, актуализирует его и делает более значимым.

В цикле использовано сочетание восклицательного знака, скобки и тире:

И большего было бы мало
(Бог дал, человек не обузь!) –
Когда б не привез Ганнибала-
Арапа на белую Русь.

Все заслуги Петра I для лирической героини оказываются менее значимыми по сравнению с тем, что он привез в Россию прадеда Пушкина, благодаря которому и появился впоследствии гений. Вставная конструкция выделена скобками, а ее эмоциональность закреплена восклицательным знаком, что не противоречит правилам пунктуации. «Не обузь» (от слова *обузить* – «сделать слишком узким» [Ожегов, Шведова, 1994; с.890] употреблено в значении «не делай меньше», то есть не умаляй заслуги Петра I. Таким образом, во всех рассмотренных случаях употребления нормативного сочетания знаков регулирующим оказывается структурный принцип пунктуации. Ненормативным в последнем примере является тире, постановка которого обусловлена доминантой смыслового принципа пунктуации. Употребленный вместо запятой знак стоит между частями сложноподчиненного предложения. Но помимо этой функции, тире несет на себе особую семантическую нагрузку: противопоставляются все великие дела Петра I одному, самому главному. Лирическая героиня, умаляя значимость всех реформ великого царя, утверждает, что они не столь значимы по сравнению с тем, что он привез в Россию прадеда Пушкина.

Закономерное сочетание восклицательного знака, скобки и тире находим в стихотворении «Преодоление...»:

Не онедужен

Русскою кровью –
 О, не верблюжья
 И не воловья
 Жила (усердство)
 Из-под ремня!) –
 Конского сердца
 Мышца – моя!

Мощь пушкинского таланта сравнивается с жилой, на которую постоянно давит «ремень» – царская цензура и власть, мешающие ему свободно развиваться. Вставная конструкция заключена в скобки, а восклицательный знак подчеркивает ее эмоциональность. Тире, оформляющее отношения противопоставления, оказывается также вполне нормативным. Но такое сочетание знаков Цветаевой просто необходимо. Рядом стоящие функционально и эмоционально емкие знаки создают особый ритм и экспрессию, важные для создания образа пульсирующей жилы и бешеной работы мышцы конского сердца, олицетворяющих талант и напряженный труд гения. Здесь доминирует интонационный принцип.

Помимо нормативного употребления рядом двух или трех пунктограмм, в цикле встречается **авторское** соединение знаков. Регулирующими при выборе знака в таких примерах оказываются и смысловой, и интонационный принципы.

Авторское сочетание вопросительного знака и тире находим в стихотворении «Бич жандармов, бог студентов...»:

Бич жандармов, бог студентов,
 Желчь мужей, услада жен,
 Пушкин – в роли монумента?
 Гостя каменного? – он,
 Скалозубый, нагловзорый
 Пушкин – в роли Командора?

Вопросительный знак заканчивает первую часть сложного предложения, а соединительное тире притягивает к нему вторую. Для чего Цветаевой нужен этот прием? Начиная ассоциативный ряд с монумента (то есть памятника), поэт обращается к творчеству Пушкина и проводит параллель с «Каменным

гостем», а затем конкретизирует, сравнивая Пушкина с Командором. Параллелизм синтаксических конструкций делает смысловой повтор более убедительным, предсказуемым. Цветаева не может разделить эти две части и объединяет их в одно предложение, более прозрачно оформляя плавный переход от одного к другому и показывая, что это все о том же.

Выделительную функцию выполняют запятая и тире в стихотворении «Петр и Пушкин»:

Сего афричонка в науку
Взяв, всем россиянам носы
Утер и наставил, – от внука-
То *негрского* – свет на Руси!

Обращает на себя внимание наставление Петра I, которое идет после глагола «говорения». Согласно правилам оно должно быть оформлено как прямая речь, но Цветаевой важно акцентировать на нем внимание читателя. Именно поэтому она предваряет его сочетанием запятой и тире, выделяет «*негрского*» курсивом и завершает строку восклицательным знаком. Сразу три приема актуализации высказывания! И если запятая разделяет две части предложения, то тире, помимо этого, выполняет еще одну семантико-стилистическую функцию: оно усиливает противопоставление россияне – негрский внук, причем важнее для поэта оказывается последний – отсюда графический прием курсива.

Авторское сочетание запятой и тире, удлиняющее паузу и обнажающее причинно-следственные отношения, также встречается в этом стихотворении:

Поняв, что ни пеной, ни пемзой –
Той Африки, – царь-грамотей
Решил бы: «Отныне я – цензор
Твоих африканских страстей».

Запятая стоит на границе частей сложноподчиненного предложения, отделяя главную от придаточной. На каких же основаниях стоит еще и тире? Думается, что оно здесь фиксирует смысловую паузу, которая

подготавливает причинно-следственные отношения между частями предложения.

Интересен пример использования рядом запятой и тире, которые оформляют ритмико-интонационный рисунок и указывают на противительные отношения:

За что недостойным потомком –
 Подонком – опенком Петра
 Был сослан в румынскую область
 Да ею б – пожалован был
 Сим – так ненавидевшим робость
 Мужскую, – что сына убил
 Сробевшего.

«Петр и Пушкин»

Запятая в этом сочетании вполне объяснима пунктуационными нормами: она закрывает обособленное определение. Какова же функция нерегламентированного тире? Цветаевой оно нужно, во-первых, для того, чтобы уточнить характер ритмико-интонационного рисунка: ей недостаточно паузы, которая продиктована запятой, – важно приостановить мысль. Во-вторых, этим приемом Цветаева усиливает акцент на слове «мужскую», перенос которого в начало следующей строки актуализирует его значимость. В-третьих, поэт делает смысловую паузу и, пользуясь одной из функций тире, противопоставляет отца-реформатора и сына-консерватора. Недаром в начало следующей строки вынесено слово «сробевшего», которое раскрывает суть конфликта между царем и сыном.

Ненормативное сочетание запятой и тире помогает оформить и прием градации. Такая функция у сочетания знаков препинания встречается впервые. Пример подобного употребления знаков находим в стихотворении «Нет, бил барабан перед смутным полком...»:

Гляди, мол, страна, как, молве вопреки,
 Монарх о поэте печется.
 Почетно – почетно – почетно – архи-
 Почетно, – почетно – до черту!

Полный лексический повтор, подчеркивающий ритм барабанной дроби, эмоционально-оценочен. Он создается оксюморонным сближением стилистически контрастных форм: архипочетно – до черту, градационным расположением обстоятельств качества. Это новая функция сочетания знаков препинания.

Особый случай сочетания знаков препинания составляет тире с одним из знаков конца предложения. Например, в стихотворении «Петр и Пушкин»:

Уж он бы вертлявого – в струнку
 Не стал бы! – «На волю? Изволь!
 Такой же ты камерный юнкер,
 Как я – машкерадный король».

Восклицательный знак указывает на экспрессивность предложения. Но после него перед прямой речью стоит тире. Почему? Цветаевой, вообще, свойственна речь, сжатая до предела, с минимальным количеством глаголов. Поэтому она пропускает слова автора и ставит вместо них тире. Таким образом Цветаева призывает к вдумчивому чтению, приглашая поразмыслить над ее текстом и определить, кому принадлежат данные слова. Функция пропуска какого-либо слова для сочетания знаков препинания также является новой по сравнению с блоковским циклом.

Еще пример:

За что недостойным потомком –
 Подонком – опенком Петра
 Был сослан в румынскую область
 Да ею б – пожалован был
 Сим – так ненавидевшим робость
 Мужскую, – что сына убил
 Сробевшего. – «Эта мякина –
 Я? – Вот и роди! и расти!»
 «Петр и Пушкин»

Точка заканчивает первое предложение, а далее следует тире перед прямой речью. Тире фиксирует пропуск слов автора, содержащих глагол «говорения». Читателю вновь предстоит догадаться, чьи это слова и кому они адресованы. Думается, что прямая речь принадлежит Петру I, поскольку предыдущий контекст позволяет истолковать слова «Эта мякина – Я?»

следующим образом: неужели этот человек, который пошел против меня и испугался продолжить мое дело, – мой сын, моя кровь, продолжение моего рода? Недаром употреблено слово «мякина», в значении «отбросы», «ненужный», «лишний». К кому же обращены эти слова и последующие императивы? Мы полагаем, что к арапу Ганнибалу. Такое предположение позволяет сделать последующий контекст:

Был *негр* ему истинным сыном,
Так истинным правнуком – *ты*
Останешься.

Тире после вопросительного знака оформляет причинно-следственные отношения между предложениями. Слова «Вот и роди! и расти!» обращены к Ганнибалу – «истинному сыну», который должен вырастить потомство, близкое по духу Петру I, со столь же прогрессивными взглядами. Таким потомством, «истинным правнуком», и стал Пушкин, совершивший реформу русского стиха и русского литературного языка.

- Итак, можно сделать вывод о том, что в разбираемом цикле к сочетаниям знаков препинания поэт относится осознанно и очень бережно, мастерски используя их там, где это необходимо. Довольно часто встречаются нормативные сочетания знаков препинания, выполняющие такие же функции, что и в «Стихах к Блоку»: оформление прямой речи или эмоциональных вставочных конструкций. Регулирующим при выборе знаков является структурный принцип.
- Нерегламентированное употребление сочетаний знаков препинания всегда обусловлено семантико-стилистическими задачами. При постановке авторских знаков доминируют смысловой и интонационный принципы. Такие сочетания знаков препинания
 - 1) стягивают в одну конструкцию близкие по смыслу предложения, которые лишь уточняют и дополняют друг друга – функция, не встречавшаяся в цикле «Стихи к Блоку»;
 - 2) выполняют выделительную функцию;

- 3) увеличивают интонационные паузы и подготавливают причинно-следственные отношения;
- 4) оформляют ритмико-интонационный рисунок стихотворения, фиксируя противительные отношения;
- 5) помогают оформить прием градации, новую функцию в пушкинском цикле;
- 6) фиксируют пропуск каких-либо членов предложения. Эта функция встретилась впервые.

Цветаева постоянно ищет новые возможности знаков. Они помогают ей оформить более сложную мысль, нестандартный рисунок, передать малейшие движения ее уникальной души.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрев эстетические функции пунктуации в художественном тексте на материале поэтических циклов Марины Цветаевой «Стихи к Блоку» и более позднем «Стихи к Пушкину», мы пришли к выводу, что знаки препинания представляют индивидуально-авторскую систему, являясь смыслопорождающим и стилеобразующим средством в ее поэтике. Нерегламентированное использование пунктуационных знаков, их подчас подчеркнутое нагромождение не только в пределах строфы, но и одной строки позволяет поэту расставить важные смысловые акценты, создать нужный ритм и передать необходимую интонацию. Стиль и слог Марины Цветаевой – результат сознательного отношения к слову, ко всем выразительным средствам языка, вдумчивого выбора знаков препинания.

Ясно, что сами по себе знаки препинания не создают выразительности, а лишь в сочетании с другими поэтическими средствами языка порождают авторскую интонацию и смысл. Пунктуация, включенная в систему литературных приемов, помогающих вскрыть сущность поэтической мысли, становится мощным стилистическим средством. Под пером мастера слова знаки препинания в полном объеме реализуют свои возможности: помогают донести до читателя эмоционально-экспрессивные качества речи, которые передаются интонацией; оформляют неожиданные смысловые отношения между словами и предложениями; являются помощниками в решении структурных задач. М. Цветаева удивительно чутко относится к потенциальным возможностям пунктуационных знаков, расширяет их привычные грамматические функции, причем очень часто индивидуальное в тексте реализуется в рамках функциональной значимости знаков. Приращение смысла возникает в результате переноса знака в нетипичные для него синтаксические условия. Именно это и делает знак стилистически значимым, а синтаксические условия его применения – индивидуально-авторскими при сохранении основных функций и значений. Новизна

употребления знаков препинания связана с дополнительными значениями и проявляется в умении видеть возможности знака.

Функциональная характеристика знаков препинания в циклах Марины Цветаевой «Стихи к Блоку» и «Стихи к Пушкину» позволяет сделать вывод, что далеко не все знаки являются авторскими.

1. Поэтесса не пренебрегает правилами нормативного синтаксиса, в незнании которого ее так часто упрекали. Большинство примеров в циклах – регламентированное использование пунктуации.

2. Однако часто нормативные знаки, обогащенные дополнительной семантико-стилистической нагрузкой и органично вплетенные в поэтический текст, выполняют эстетические функции. Выбор таких знаков препинания зависит от конкретных задач высказывания. Эти знаки связаны с содержательной стороной текста и заложены в авторскую программу осмысления написанного. С их помощью поэт создает ауру диалога с читателем, призывает его к вдумчивому прочтению стихов.

3. Используя авторские знаки препинания, Цветаева не просто экспериментирует, намеренно отходя от нормы, но **каждый** пунктуационный знак ставит осмысленно, подчиняет решению художественных задач. Наделяя его новым значением, понятным и объяснимым в контексте, поэт расширяет диапазон смысловых и функциональных возможностей знака, демонстрируя гибкость и богатый потенциал русской пунктуации.

- Авторская пунктуация – это эстетически значимая единица авторского мышления, с помощью которой создается неповторимая картина художественного образа мира творческой личности.

- В поэтическом творчестве Цветаевой представлены почти все знаки препинания, а также сочетания различных знаков. При этом поэт всегда учитывает три основных принципа пунктуации: структурный, смысловой и интонационный, причем, при выборе того или иного знака один из принципов становится регулирующим, но опосредуется двумя другими.

• В конце предложений Цветаева чаще всего использует **точку**. Помимо нормативной функции знака – обозначать конец предложения, законченность мысли, поэт употребляет его там, где точка наиболее значима и способна передать нужный смысл, нужную интонацию, нужный ритм. Эстетическую функцию точка выполняет при отделении однородных членов предложения, при оформлении причинно-следственных отношений между предложениями, при парцелляции, где мысль еще не закончена. При разрыве строки, анжамбемане, точка сообщает резкость строке и, в конечном итоге, всему предложению, увеличивая весомость последнего слова, а при неожиданности употребления актуализирует все высказывание. В более позднем творчестве поэт отбирает и пользуется самыми выразительными приемами: чаще встречается «неожиданная» точка, все больше сбивается ритм стиха из-за использования переноса (анжамбемана).

• **Восклицательный знак** Цветаева употребляет нормативно при выражении различных эмоций и чувств, передаваемых в предложении, при эмоциональных обращениях, призывах, утверждениях. Иногда на знак накладываются дополнительные оттенки – неожиданность, проклятие, отчаяние и др. Часто в цветаевском тексте восклицательный знак обогащается индивидуально-авторским смыслом: он помогает ярче нарисовать речевой портрет, создать слуховую иллюзию, например, звона колоколов, барабанной дроби или пушечной пальбы; помогает выделить наиболее важное в смысловом и логическом плане слово. Регулирующими для постановки такого знака становятся смысловой и интонационный принципы.

Используя знак в стилистических целях, Цветаева создает с его помощью оригинальный интонационный рисунок стихотворения. В тех случаях, когда восклицательный знак разрывает эмоциональное высказывание на части, передавая взволнованность и повышенную

экспрессивность, он эксплицирует авторскую установку. Интонационный принцип в этом случае опосредуется структурным и смысловым.

Во втором цикле Цветаева пользуется восклицательным знаком чаще, речь ее становится более эмоциональной, что сообразно и соразмерно цели и задачи «Стихов о Пушкине». Появляются новые функции знака: создание речевого портрета или оригинального интонационного рисунка всего стихотворения.

- Употребление **вопросительного знака** у Цветаевой часто нормативно – для оформления прямого вопроса. Однако в поэтическом тексте на знак могут накладываться дополнительные функции: эмоционально-оценочная, интонационная, смысловая и стилистическая. В использовании регламентированного вопросительного знака, как правило, проявляются все три важнейших принципа пунктуации: структурный, смысловой и интонационный, но доминирует, безусловно, последний. Иногда поэт употребляет знак в стилистических целях или включает в текст очень емкое в семантико-стилистическом плане средство – риторический вопрос. В более позднем творчестве Цветаева прибегает к этому знаку более активно: помимо нормативного использования появляются случаи авторской постановки. Когда эмоции преобладают, когда не хватает лексических средств, когда необходимо расставить смысловые акценты: вопросительный знак участвует при парцелляции.

- **Многоточие** в текстах Цветаевой выполняет в основном свои чисто грамматические функции: обозначает наличие скрытого смысла, недосказанности, а также может указывать на психологическое напряжение, передавая затрудненность и прерывистость речи. Кроме того, в цикле «Стихи к Пушкину» встречается новая функция нормативного многоточия – фиксирование пропуска какого-либо слова. То есть при постановке многоточия проявляются и структурный, и смысловой, и интонационный принципы, но регулирующим оказывается, несомненно, второй. Наполняя знак глубинным содержанием, скрытым смыслом, поэт

призывает читателя к диалогу, к «сотворчеству», заставляет его подумать, увидеть подтекст, продолжить авторскую мысль или ответить на предполагаемые вопросы. Важно отметить, что наряду с привычной функцией многоточия, Цветаева с его помощью может подчеркнуть неожиданность вывода или обратить внимание на смысловое несоответствие – оксюморон.

- **Запятую** Цветаева, как правило, использует на ее законном месте, лишь отдельные пунктограммы наряду со своим основным значением имеют дополнительные. Так, иногда знак передает длительность, повторяемость действия или эксплицирует наиболее емкое в содержательном плане слово, заставляя увидеть в нем скрытый смысл. Цветаева использует запятую и для создания художественной выразительности. Доминирующим при постановке запятой является структурный принцип пунктуации, хотя он не исключает смысловой и интонационный. Индивидуально-авторские запятые используются поэтом для выделения важных в смысловом плане частей предложения. Нерегламентированное отсутствие знака, встретившееся только в пушкинском цикле, выполняет эстетические функции: подчеркивает стремительность происходящих событий или играет смысловозначительную роль.

- Своеобразна Цветаева в использовании **двоеточия**. В ее творчестве встречается как нормативное употребление этого знака, так и случаи, не регламентированные правилами пунктуации. Для поэта это не просто пунктуационный знак, который передает пояснение, обоснование или причинно-следственную обусловленность частей предложения, это еще и стилистический и смысловой прием, наполняющий предложение новым содержанием. С помощью нерегламентированного двоеточия поэт выделяет смысловые и эмоциональные центры предложений, акцентирует самое важное или подчеркивает оксюморонные противопоставления, сообщая своей поэтической речи выразительность, расширяя

функциональные возможности знака, углубляя содержание произведения. Важно отметить, что при постановке двоеточия согласно правилам на первый план выступают структурный и смысловой принципы русской пунктуации, а тогда, когда употребление знака является авторским, регулируемыми становятся смысловой и интонационный. С течением времени наблюдается тенденция к использованию регламентированного двоеточия: скорее всего, Цветаеву не устраивает знак, ограниченный в смысловом плане.

- Употребление Цветаевой **тире** своеобразно и инновационно. Даже нормативно использованное тире, где при постановке знака доминирует структурный принцип, под пером поэта начинает выполнять дополнительные функции: ритмико-интонационную, смысловую, выделительную. Нерегламентированное тире Цветаева включает в тексты вместо других знаков там, где ей необходимо отразить особый смысл, более яркие эмоции, создать нужный ритм, акцентировать внимание читателя на данном отрезке текста. Авторское тире выполняет в цветаевских текстах следующие функции: оформляет обобщенно-пояснительные отношения между словами; создает интонационно-ритмический рисунок; служит средством растяжки текста; акцентирует наиболее важное слово в высказывании; противопоставляет друг другу смысловые части текста; предваряет неожиданный вывод, результат; фиксирует пропуск целого сюжета; соединяет номинации, раскрывающие содержание образа. Помимо этого в «Стихах к Пушкину» появляются две новые функции авторского тире: оформление особых отношений между подлежащим (личным местоимением) и сказуемым (существительным в именительном падеже) и создание особого ритмико-мелодического рисунка, когда экплицируется *каждое* слово. Структурный принцип при постановке авторского тире либо отодвигается на второй план, либо вообще перестает играть роль, и регулируемыми оказываются смысловой или интонационный принципы пунктуации. Сопоставление ее ранних

поэтических текстов с более поздними, позволяет сделать вывод, что наблюдается тенденция к количественному увеличению этого знака, как нормативного, так и авторского. В более поздний период творчества тире начинает занимать главенствующую позицию среди других знаков препинания. Оно используется для создания особого поэтического языка, неожиданного, импульсивного, эмоционального. Его изобилие в текстах стало характернейшей идиостилевой приметой поэтики М.Цветаевой.

• **К сочетаниям знаков препинания** поэт относится осознанно и очень бережно. Цветаева заставляет выполнять каждый знак не только привычную грамматическую функцию, когда доминирует структурный принцип при выборе знаков препинания, но и пользуется этим «сгустком» энергии, емко выражая авторское, задуманное. Главенствующим в этом случае становится смысловой принцип. Эстетически окрашенные нормативные сочетания запятой и тире в цветаевском тексте оформляют противопоставленность частей, увеличивая смысловой разрыв между ними; усиливают эмоциональность речи; актуализируют важные в смысловом плане части. Нерегламентированные сочетания знаков препинания указывают на равноправие частей предложения; увеличивают интонационную паузу; создают особый темп, подчеркивая экспрессивность речи; выделяют наиболее важное слово; подготавливают причинно-следственные отношения; а также выполняют функцию эмоционально-смыслового противопоставления. В более позднем цикле «Стихи к Пушкину» помимо выше названных функций встречаются две новые: оформление приема градации и стягивание в одну структуру близких по смыслу предложений, которые уточняют друг друга.

Сочетания знаков для Цветаевой не только оправданная синтаксической структурой предложения необходимость, но и мощное смысловое и стилистическое средство. Эти сочетания помогают Цветаевой и в оформлении ритмико-интонационного звучания стиха, а также задают необходимый автору эмоциональный тон, в таких случаях

интонационный принцип становится регулирующим. Иногда сочетания знаков препинания являются показателями индивидуального стиля автора и несут на себе особую семантическую нагрузку. В этих случаях они отражают необходимый в контексте, но не характерный для них смысл – идеосмысл – и становятся приметам идиостиля Цветаевой. Мастерски пользуясь пунктуационными средствами языка, обогащая их новыми функциональными и семантическими возможностями, поэт тем самым не просто нарушает принципы пунктуации, но способствует поступательному развитию русского литературного языка.

- Нехарактерной для поэтики Цветаевой является **точка с запятой**, которая, как правило, оформляет связь между значительно распространенными частями сложного предложения. Такие длинные предложения не вписываются в ритмически четкую организацию поэтической речи Цветаевой со свойственными ей резкостью и динамизмом.

Знаки препинания у Цветаевой стилистически значимы. Каждый пунктуационный знак обнаруживает свою функциональную предназначенность только в контексте, следовательно, значение знаков препинания является в ее творчестве контекстуально обусловленным. Знаки актуализируют логический и смысловой центры высказывания, привлекают внимание к кульминации событий, высвечивают авторскую заданность. В некоторых случаях знаки препинания являются основным и единственным средством выявления смысловых отношений, которые не могут быть выражены в сжатом до предела поэтическом тексте грамматическими или лексическими средствами.

Говоря о функции оформления знаками интонационного рисунка стихотворения, отметим, что с их помощью создаются и четкий ритм, и его перебои, и речь «взахлеб», и долгие смысловые паузы, и эмоциональные взлеты, и глубокая задумчивость.

Стилистическая тональность текста и особенности слога поэта определяются всей совокупностью знаков препинания в соединении с другими изобразительно-выразительными средствами языка.

Отдельные стихотворения оказываются недостаточными Цветаевой для передачи того содержания, того смысла, который ей необходимо донести до читателя, поэтому она соединяет поэтические тексты в цикл.

Нельзя не согласиться с Олегом Клинг, который в одной из своих работ пишет: «Пути Бога и – добавим – Поэта неисповедимы. Особенно это относится к М. Цветаевой. Особенно если речь идет об эволюции поэтического стиля. Мало кто из больших поэтов менялся так стремительно, как Цветаева» [Клинг, 1992; с.74]. Сопоставительный анализ двух циклов позволяет сделать вывод о том, что в более поздних текстах Марины Цветаевой знаков препинания становится больше, пунктуация усложняется. Поэт, находя новые формы выражения своих мыслей, своей души, проверяет их временем и в более позднем творчестве пользуется только самыми яркими и сильными в смысловом и стилистическом плане приемами. То, что в раннем творчестве только вводилось, намечалось пунктиром, позднее начинает использоваться очень активно, помогая четче оформить мысль, лучше выразить то, что нельзя сказать словами. Преобладающим знаком в более поздних текстах становится самый емкий в смысловом и эстетическом плане знак – тире.

Художник яркий и неповторимый, Марина Цветаева в поиске нестандартной, оригинальной формы выражения поэтической мысли и пунктуацию сделала яркой идиостилевой приметой своей поэтики. Максимально используя все ресурсы русской пунктуации, а также обогащая ее функциональные возможности, она тем самым способствовала органичному ее развитию и поступательному совершенствованию русского литературного языка.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. Цветаева М.И. Избранные сочинения: в 7-х тт. Т.1. Кн.1: Стихотворения. – М.: ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1997. – 330с.
2. Цветаева М.И. Избранные сочинения: в 7-х тт. Т.2: Стихотворения; Переводы. – М.: ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1997. – 591с.

Научные и литературно-критические исследования

3. Айзенштейн Е. «Есть такая страна – музыка»: М.Цветаева о музыке и музыкантах // Звезда. – 1999. – №3. – С. 205-211.
4. Айзенштейн Е. «Я из людей, и больно мне людское...» Белла Ахмадулина: избранные страницы // Звезда. – 1998. – №2. – С. 215-222.
5. Акбашева А.С. Марина Цветаева: слова и смыслы // Литература в школе. – 1996. – №3. – С.84-92.
6. Акимова Г.Н. Новое в синтаксисе современного русского языка. – М.: Высшая школа, 1990. – 166с.
7. Альтшулер Г.И. Марина Цветаева: Воспоминания врача // Звезда. – 1996. – №5. – С.205-210.
8. Афанасьева Н.А. Символы как семиотические концепты языковой «модели мира» Марины Цветаевой: Дис... канд. филол. наук. – Череповец, 2001. – 169с.
9. Бабенко И.И. Коммуникативный потенциал слова и его отражение в лирике М.И. Цветаевой: Дис... канд. филол. наук. – Томск, 2001. – 234с.
10. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; Практикум. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 496с.
11. Бабурина М.А. Концепт «муза» и его семантическое поле в русской поэзии серебряного века. Автореф. дис... канд. филол. наук. – СПб, 1998. – 20с.

12. Барковская Н.В. Поэзия «серебряного века»: Учеб. Пособие / Урал. гос. пед. ин-т. – Екатеринбург, 1993. – 188с.
13. Барсов А.А. Российская грамматика Антона Алексеевича Барсова. – М.: Изд-во МГУ, 1981. – 775с.
14. Барулина Н.Н. Роль знаков препинания при актуализации высказывания // Русский язык в школе. – 1982. – №3. – С.90-92.
15. Белкина М.О. Скрещение судеб: Попытка Цветаевой, двух последних лет ее жизни. Попытка времени, людей, обстоятельств. – 2-е изд., доп. – М.: Благовест: Рудомино, 1992. – 541с.
16. Бельская Л.Л. «Именные зачины» в русской поэзии 20 века // Русская речь. – 2001. – №2. – С. 21-27.
17. Бельская Л.Л. Мотив одиночества в русской поэзии: от Лермонтова до Маяковского // Русская речь. – 2001. – №6. – С. 3-8.
18. Боброва Н.М. Мелодика как средство организации лирического текста (на примере стихотворения А.К. Толстого «То было раннею весной...») // Лингвистический и эстетический аспекты анализа текста: Материалы Международной научной конференции 4-5 декабря 1997. – Соликамск, 1997. – С. 169-171.
19. Богин Г.И. Одна из разновидностей герменевтического анализа текста // Лингвистический и эстетический аспекты анализа текста: Материалы Международной научной конференции 4-5 декабря 1997. – Соликамск, 1997. – С.105-108.
20. Болотнова Н.С. Коммуникативные универсалии и их лексическое воплощение в художественном тексте // Филологические науки. – 1992. – №4. – С.75-87.
21. Бонфельд М. Мощь и невесомость // Вопросы литературы. – 2003. – №5. – С. 91-99.
22. Бродский о Цветаевой: Интервью, эссе. – М.: Независимая газета, 1998. – 205с.

23. Буров А.А. «Дойти до самой сути...» (номинативные предложения в поэзии М. Цветаевой) // Русская речь. – 1988. – №5. – С.39-44.
24. Буслаев Ф.И. Историческая грамматика русского языка. – М.: Учпедгиз, 1959. – 622с.
25. Бутов Р.Н. Пунктуационное оформление стихотворения М.Цветаевой «Тебе – через сто лет» // Язык, коммуникация и социальная среда. Вып.2. – Воронеж: ВГТУ, 2002. – С.182-187.
26. Былинский К.Н., Розенталь Д.Э. Трудные случаи пунктуации. – М.: Искусство, 1961. – 355с.
27. Быстрова Т. Марина Цветаева в русской культуре 20 века: X международная научно-тематическая конференция, Культурный центр Дом-музей Марины Цветаевой, Москва, 9-11 октября 2002 г. // Новое литературное обозрение. – 2002. – №58. – С. 424-429.
28. Валгина Н.С. Что такое авторская пунктуация // Русская речь. – 1978. – №1. – С.48-56.
29. Валгина Н.С. Стилистическая роль знаков препинания в поэзии М. Цветаевой // Русская речь. – 1978. – №6. – С.58-66.
30. Валгина Н.С. Необычное... в обычном (заметки о пунктуации А. Ахматовой) // Русская речь. – 1979. – №6. – С.22-29.
31. Валгина Н.С. Понятие факультативности применительно к употреблению знаков препинания // Современная русская пунктуация. – М.: Просвещение, 1979. – С.189-210.
32. Валгина Н.С. Русская пунктуация: принципы и назначение. – М.: Просвещение, 1979. – 125с.
33. Валгина Н.С. «Ни моря нет глубже, ни бездны темней...» (о пунктуации А. Блока) // Русская речь. – 1980. – №6. – С.21-29.
34. Валгина Н.С. Трудные вопросы пунктуации. – М.: Просвещение, 1983. – 175с.
35. Валгина Н.С. Синтаксис современного русского языка. – М.: Высшая школа, 1991. – 431с.

- 36.Валгина Н.С., Светлышева В.Н. Орфография и пунктуация. Справочник. – М.: Высшая школа, 1994. – 320с.
- 37.Валгина Н.С., Розенталь Д.Э., Фомина М.И. Современный русский язык / Под ред. Валгиной Н.С. – М.: Высшая школа, 2001. – 335с.
- 38.Валгина Н.С. Активные процессы в современном русском языке: Учеб. пособие для вузов рек. МО РФ. – М.: Логос, 2003. – 302с.
- 39.Валгина Н.С. Теория текста. – М.: Логос, 2004. – 279с.
- 40.Вересаев В.В. Пушкин в жизни. Вып. I – IV. – М., 1927 – 1928.
- 41.Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М.: Наука, 1959. – 278с.
- 42.Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика./ АН СССР, Отд-ние лит. и яз. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 255с.
- 43.Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики. – М.: Высшая школа, 1981. – 320с.
- 44.Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М.: Высшая школа, 1971. – 240с.
- 45.Виноградов В.В. Стиль Пушкина. – М.: Наука, 1999. – 704с.
- 46.Виноградов В.В. Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка. – М.: Наука, 2000. – 509с.
- 47.Виноградова С. Сектанское бремя, хлыстовская дочь // Наш современник. – 1997. – №8. – С. 245-253.
- 48.Волков С. О Марине Цветаевой: диалог с Иосифом Бродским // Звезда. – 1997. – №1. – С. 72-79.
- 49.Вольская Н.Н. Стилистические функции звукового и морфологического повтора в автобиографической прозе М.И. Цветаевой.// Филологические науки. – 1999. – №2. – С.45-53.
- 50.Воронин Л. «Враг ты мой родной!»: Гражданская война и русская поэзия // Литература в школе. – 1994. – №6. – С. 27 -33.

51. Воронин Л. «Услышать... для поэта – уже ответить»: (Марина Цветаева и Владимир Луговской. Версия) // Вопросы литературы. – 2002. – №2. – С.60-94.
52. Воронина Т.Н. Языковые средства выражения фактуры (на материале поэтических текстов М.И. Цветаевой): Дис... канд. филол. наук. – Ставрополь, 2000. – 211с.
53. Воспоминания о Марине Цветаевой. – М.: Сов. писатель, 1992. – 568с.
54. Востоков А. Сокращенная русская грамматика. – Казань: Типогр. Каз. ун-та, 1861. – 118с.
55. Выдревич Г.С. Предисловие // Цветаева М.И. Избранное. – СПб, 1997. – С.3-7.
56. Гарин И.И. Пророки и поэты. Т.4. – М.: ТЕРРА, 1994. – 686с.
57. Гарин И.И. Серебряный век. Т.3. – М.: Тера – Кн.-клуб, 1999. – 813с.
58. Гаспаров М.Л. Слово между мелодией и ритмом (Об одной литературной встрече М. Цветаевой и А. Белого) // Русская речь. – 1989. – №4. – С.3-10.
59. Гвоздев А.Н. Современный русский литературный язык, Ч. II. Синтаксис. – М.: Учпедгиз, 1958. – 302с.
60. Геворкян Т.М. «Дарующий отлив» весны 1926 года: (Истоки и подтексты поздних статей Цветаевой об искусстве) // Вопросы литературы. – 2002. – №5. – С. 17-45.
61. Голуб И.Б. Звук и слово в поэзии // Русская речь. – 1974. – №2. – 50-56..
62. Голуб И.Б. Символика звуков // Русская речь. – 1980. – №6. – С.30-36.
63. Гольцова Н.Г. «Есть нечто в стихах, что важнее их смысла – их звучание...»: Авторская пунктуация в произведениях М.Цветаевой // Русский язык в школе. – 2001. – №3. – С.63-67.
64. Горбаневский М.В. «Мне имя – Марина...» (Заметки об именах собственных в поэзии М. Цветаевой) // Русская речь. – 1985. – №4. – С.56-64.

65. Гостеева С.А. О взаимоотношении интонации и пунктуации (на материале конструкций с однородными и неоднородными членами) // Русский язык в школе. – 1974. – №4. – С.34-45.
66. Греч Н.И. Учебная русская грамматика. – СПб: Типогр. Н. Греча, 1851. – 288с.
67. Григорьев В.П. Поэтика слова. – М.: Наука, 1979. – 343с.
68. Григорьева А.Д. Слово в поэзии Тютчева. – М.: Наука, 1980. – 248с.
69. Гришко Ф.Т. Авторские знаки препинания // Русский язык в школе. – 1978. – №2. – С.89-91.
70. Грот Я.К. Русское правописание. – СПб: Типогр. Академии, 1888. – 120с.
71. Донецких Л.И. Эстетические функции слова. – Кишинев: Штиинца, 1982. – 154с.
72. Донецких Л.И. Слово и мысль в художественном тексте. – Кишинев: Штиинца, 1990. – 164с.
73. Донецких Л.И. Контекст образа как филологическая единица толкования художественного текста // Вестник УдГУ. – 1996. – №7. – С.154-169.
74. Донецких Л.И., Грудцина Е.Л. Название цикла как обобщающий символ. («Темные аллеи» И.А. Бунина) // Вестник УдГУ. – 1996. – №7. – С. 182-188.
75. Донецких Л.И. «Признание» А.С. Пушкина (лингвостилистическое толкование) // Вестник Удмуртского университета, 1999. – Специальный выпуск, посвященный 200-летию А.С. Пушкина. – С.60-67
76. Донецких Л.И. Черный в контексте образа А.С. Пушкина (М.Цветаева «Мой Пушкин») // Вестник Удм. ун-та. Филология. – 2000. – №10. – С.242-243.
77. Дубровина И.М. «Родина! Исток и устье!..» Опыт сравнительного анализа. (А. Ахматова и М. Цветаева) // Русская словесность. – 2001. – №6. – с.15-20.

78. Душина Л.Н. Русская поэзия и проза XIX – XX в.в.: Ритмическая организация текста. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 2002. – 217с.
79. Еремина Л.И. Текст и слово в поэтике А. Блока («Стихотворение «На железной дороге» как образно-речевое целое) // Образное слово Блока. – М.: Наука, 1980. – С.3-55.
80. Жогина К.Б. Имя собственное как средство гармонической организации поэтического текста: (на материале лирических стихотворений М.И. Цветаевой): Дис... канд. филол. наук. – Ставрополь, 1997. – 265с.
81. Зайцева И.А. Интонация в прозе М.Ю. Лермонтова // Русская речь. – 1984. – №5. – С.15-20.
82. Зубова Л.В. Потенциальные свойства языка в поэтической речи М. Цветаевой. – Л., 1987. – 68с.
83. Зубова Л.В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. – 262с.
84. Зубова Л.В. Словотворчество в поэзии Марины Цветаевой. Проблемы интерпретации окказионального словообразования. – СПб, 1995. – 72с.
85. Зубова Л.В. Язык поэзии Марины Цветаевой: (Фонетика, словообразование, фразеология) . – СПб, 1999. – 389с.
86. Иванов Вяч. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том II. Статьи о русской литературе. – М.: Язык русской культуры, 2000. – 878с.
87. Иванова В.Ф. История и принципы русской пунктуации. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1962. – 64с.
88. Иванова Р.М. Судьбы России в творчестве М.И. Цветаевой (литературно-художественный и историко-культурный аспекты): Автореф. дис... канд. филол. наук. – Елец, 2000. – 17с.
89. Иванчикова Е.А. Об избранных возможностях синтаксических средств в художественном тексте // Русский язык: Проблемы художественной речи. Лексикология и лексикография. – М.: Наука, 1981. – С.92-110.

- 90.Иванчикова Е.А. Индивидуальный синтаксис Достоевского // Слово Достоевского, 2000: Сборник статей. – М.: Азбуковник, 2001. – С.272-314.
- 91.Каган Ю.М. Марина Цветаева в Москве. Путь к гибели. – М.: Отечество, 1992. – 235с.
- 92.Карлова Т.С. Слышу зовущий звук...: [Сб. ст.] / Науч. ред. А.А. Роот; Сост. О.Д. Стрельникова. – Казань: Изд-во Казан. Ун-та, 1992. – 83с.
- 93.Карпов А.Н. Сочетание знаков препинания в современной русской пунктуации. – Тула, 1984. – 88с.
- 94.Карпов А.С. «Моим стихам... настанет свой черед»: Судьба и творчество Марины Цветаевой // Дидакт. – 2003. – №1. – С. 70-80.
- 95.Катаева-Лыткина Н. «Большевик» и Марина Цветаева // Вопросы литературы. – 1996. – Вып. 5. – С.272-292.
- 96.Кацис Л. Русская эсхатология и русская литература. – М.: ОГИ, 2000. – 655с.
- 97.Кертман Л. Душа в параллельных мирах: Сочетание несочетаемого в жизни и творчестве Марины Цветаевой // Литературное обозрение. – 1995. – №3. – С. 40-42.
- 98.Кирюнина Т.Б. Сюжет, деталь и способы символизации в лирическом цикле М. Цветаевой «Лебединый стан»: Автореф. дис... канд. филол. наук. – М., 2000. – 16с.
- 99.Классовский Б. Знаки препинания в пяти главнейших языках. – СПб, 1882. – 238с.
100. Клещикова В.Н. Формула цветка: образ мира в поэзии М.Цветаевой // Русская речь. – 1998. – №5. – С. 19-22.
101. Клинг О. Поэтический стиль М. Цветаевой и приемы символизма: притяжение и отталкивание // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. 3. – С. 74-76.
102. Клинг О. Серебряный век – через сто лет («Диффузное состояние» в русской литературе начала XX века) // Вопросы литературы. – 2000. – №6. – С. 83-113.

103. Клинг О.А. Поэтический мир Марины Цветаевой. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. – М., 2001. – 112с.
104. Ковалева С.А. Место традиционно-художественной метафоры в системе образных средств поэтического языка: (на материале поэзии М. Цветаевой) // Актуальные проблемы лингвистики: Материалы Региональной конференции молодых ученых, 24 марта 2000 г., Томск. – Томск, 2001. – С. 40-42.
105. Кодухов В.И. Методы лингвистического анализа. – Л.: Изд-во Ленингр. гос. пед. ин-та, 1963. – 134с.
106. Кожин А.Н. Лексический повтор в стихотворных текстах А. Блока // Образное слово А. Блока. – М.: Наука, 1980. – С.56-88.
107. Кожин А.Н. О стилевой ориентации средств языка // Русский язык: Проблемы художественной речи. Лексикология и лексикография. – М.: Наука, 1981. – С.61-70.
108. Кондаков И. Адова пасть: (Русская литература XX века как единый текст) // Вопросы литературы. – 2002. – №1. – С. 3-70.
109. Кононова Н.В. Интерпретация художественного образа в культурном контексте эпохи (М. Цветаева Из цикла «Стихи о Сонечке») // Русская культура и мир. – Н. Новгород, 1994. – Ч.2. – С.89-92.
110. Корнилов В. Антиподы (Цветаева и Ахматова) // Марина Цветаева 1892 - 1992. – Нортфилд, Вермонт: Русская школа Норвичского ун-та, 1992. – С.186-196.
111. Королев А.П. Пояснительная связь в современном русском языке. – Ижевск: Изд-во Удмуртского ун-та, 1992. – 140с.
112. Косман Н. Безглагольный динамизм поэтической речи Цветаевой. // Марина Цветаева 1892 - 1992. – Нортфилд, Вермонт: Русская школа Норвичского ун-та, 1992. – С.154-158.
113. Крашенинников А.Е. О новых подходах к изучению текста // Лингвистический и эстетический аспекты анализа текста: Материалы

- Международной научной конференции 4-5 декабря 1997. – Соликамск, 1997. – С.47-48.
114. Кресикова И. Попытка проникновения: Мать и сын // Юность. – 1995. – №9. – с.70 - 75.
115. Кудрова И. «И проходишь ты над своей Невой...» (М.Цветаева и А.Блок) // Ленинградская панорама: Литературно-критический сборник. – Л.: Сов. писатель, 1988. – С.401-422.
116. Кудрова И. Версты, дали...: Марина Цветаева: 1922 – 1939. – М.: Сов. Россия, 1991. – 368с.
117. Кудрова И. Формула Цветаевой: «Лучше быть, чем иметь» // Марина Цветаева 1892 - 1992. – Нортфилд, Вермонт: Русская школа Норвичского ун-та, 1992. – С.74-88.
118. Кудрова И. Лев Шестов и Марина Цветаева: творческие переключки // Звезда. – 1996. – №4. – С.191-202.
119. Кудрова И. Поговорим о странностях любви: Марина Цветаева // Звезда. – 1999. – №10. – С. 201-217.
120. Кудрова И.В. Жизнь Марины Цветаевой до эмиграции: Док. повествование. – СПб.: Звезда, 2002. – 310с.
121. Кудрова И. Путь комет: Жизнь Марины Цветаевой. – СПб.: Вита Нова, 2002. – 768с.
122. Кудрова И.В. Просторы Марины Цветаевой: Поэзия, проза, личность. – СПб.: Вита Нова, 2003. – 526с.
123. Кузнецова Я.В. Прецедентные феномены в цикле И. Северянина «Медальоны»: функционально-типологическая характеристика: Автореф. дис... канд. филол. наук. – Череповец, 2002. – 21с.
124. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: Моногр. – Екатеринбург – Омск: Изд-во Омского гос. ун-та, 1999. – 268с.
125. Кукулин И. «Русский бог» на rendez-vous: (О цикле М.И. Цветаевой «Стихи к Пушкину») // Вопросы литературы. – 1998. – №5. – С.122-136

126. Купченко Вл. Загадочное стихотворение М. Цветаевой // Русская литература. – 1996. – №3. – С.256-259.
127. Лабынцева Е.В. Некоторые аспекты лингвостилистического анализа текста применительно к акту создания художественного текста // Лингвистический и эстетический аспекты анализа текста: Материалы Международной научной конференции 4-5 декабря 1997. – Соликамск, 1997. – С.86-87.
128. Лаврова С.Ю. Художественно-лингвистическая парадигма идиостиля Марины Цветаевой: Дис... докт. филол. наук. – М., 2000. Том I – 428 с.
129. Лаврова С.Ю. Формулы в текстовой парадигме (на материале идиостиля М. Цветаевой): Монография. – М.: Прометей, 1998. – 193с.
130. Липатов А.Т. Поэтические новообразования И. Северянина в области слова и текста // Лингвистический и эстетический аспекты анализа текста и речи в 3 томах.: К 85-летию высшего профессионального образования на Урале. Сборник статей Всероссийской (с международным участием) научной конференции 20-22 февраля 2002г. Т.2. – Соликамск, 2002. – С.480-495.
131. Липкин С. Квадрига: Повесть. Мемуары. – М.: Кн. сад: Аграф, 1997. – 636с.
132. Литвинова М.М. О приеме умолчания в поэме М. Цветаевой «Молодец» // Лингвистический и эстетический аспекты анализа текста: Материалы Международной научной конференции 4-5 декабря 1997. – Соликамск, 1997. – С. 92-94.
133. Логунова Н.Г. Мир Марины Цветаевой // Цветаева М.И. Стихотворения. Поэмы. Проза. – Владивосток: Изд-во Дальневосточного ун-та, 1990. – С.5-22.
134. Ломоносов М.В. Российская грамматика // Ломоносов М.В. Полн. собр. соч., Т. VII. – М.: Изд-во АН СССР, 1952. – 993с.
135. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Л.: Просвещение, Ленингр. отд-ние, 1972. – 271с.

136. Львова С.И. Своеобразие повтора в поэзии М. Цветаевой // Русская речь. – 1987. – №4. – С.74-79.
137. Луцевич Л.Ф. «Серебряный век» русской поэзии. – Кишинев: Лумина, 1994. – 235с.
138. Мориц Ю. Быть поэтессой в России // Октябрь. – 1997. – №3. – С. 156-160.
139. Мочалова О. Литературные встречи // Литературная учеба. – 1996. – №5-6. – С.141-156.
140. Мочульский К. «Хороший поэт или плохой? Не знаю». Творческие портреты русских поэтов // Дружба народов. – 1995. – №5-6. – с. 219 – 233.
141. Нарынская М.Ю. Лексико-синтаксические окказионализмы в эпистолярном наследии М.И. Цветаевой // Лингвистический и эстетический аспекты анализа текста и речи в 3 томах.: К 85-летию высшего профессионального образования на Урале. Сборник статей Всероссийской (с международным участием) научной конференции 20-22 февраля 2002г. Т.2. – Соликамск, 2002. – С.502-511.
142. Наумович А.Н. Современная русская пунктуация. – Минск: Вышейш. школа, 1983. – 256с.
143. Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке. – СПб.: Эгида, 1999. – 396с.
144. Никишов Ю.М. Лирика: поэтика и типология композиции. – Калинин, 1990. – 79с.
145. Ничипоров И.Б. IX Международная Цветаевская конференция в Москве // Вестник Московского университета. Сер.9. Филология. – 2002. – №2. – С. 213-214.
146. Ничипоров И.Б. «Московский текст» в русской поэзии XX в.: М.Цветаева и Б.Окуджава // Вестник Московского университета. Сер.9, Филология. – 2003. – №3. – С.58-71.

147. Ныпадымка А.С. Ключевые слова «боль», «любовь», «юность» в идиолекте Ю.В. Друниной: Дис... канд. филол. наук. – Ижевск, 2002. – 252с.
148. Озернова Н.В. «Стихи к Блоку» Марины Цветаевой // Русская речь. – 1992. – №5. – С.20-24.
149. Орехова Н.Н. О стилистических возможностях пунктуации // Семантические категории сопоставительного изучения русского языка. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1981. – С.181-186.
150. Орехова Н.Н. О средствах графической выразительности (на материале художественной прозы и публицистики) // Научная конференция «Выразительность художественного и публицистического текста». Ч. IV. – Ростов н/Д, 1993. – С.28-30.
151. Орехова Н.Н. Графика художественного текста как элемент архитектоники // Короленковские чтения. Тезисы докладов научно-практической конференции 15-16 октября 1996г. – Глазов, 1996. – С.72-74.
152. Орехова Н.Н. Пунктуационная система языка: формирование и динамика развития: Автореф. дис... докт. филол. наук. – Воронеж, 2001. – 39с.
153. Орлов В.Н. Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX века. – М.: Худож. лит., 1976. – 365с.
154. Павловский А.И. Куст рябины: О поэзии М. Цветаевой. – Л.: Сов. писатель. Ленинградское отделение, 1989. – 350с.
155. Панн Лиля Сезам по складам: Вопрошая посветлевшие чернила Марины Цветаевой // Звезда. – 2002. – №10. – С.195-205.
156. Парамонов Б. Солдатка // Звезда. – 1997. – №6. – С. 230-238.
157. Пеньковский А.Б., Шварцкопф Б.С. Опыт описания русской пунктуации как функциональной системы // Современная русская пунктуация. – М., 1979. – С.5-14.
158. Переписка М.И. Цветаевой с А.В. Бахрахом // Литературное обозрение. – 1991. – №9. – С.102-112.

159. Петкова Г.Т. Поэтика лирического цикла в творчестве Марины Цветаевой: Дис... канд. филол. наук. – М., 1994. – 194с.
160. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении: Учеб. пособ. для высш. пед. учеб. заведений. – М.: Учпедгиз, 1934. – 511с.
161. Подшивалова Е.А. Знак творческого кредо: (об одной функции пушкинской темы в творчестве Б. Пастернака и М. Цветаевой) // Вестник Удмуртского гос. ун-та, 1999. – Специальный выпуск, посвященный 200-летию А.С. Пушкина. – С. 79-90.
162. Полянская М. «Брак мой тайный...». Марина Цветаева в Берлине. – М.: Вече, 2001. – 128с.
163. Поцепня Д.М. Образ мира в слове писателя. – СПб: Изд-во С-Петербург. ун-та, 1997. – 264с.
164. Правила русской орфографии и пунктуации. – М.: Учпедгиз, 1956. – 176с.
165. Протченко И.Ф., Черемисина Н.В. Лексикология и стилистика в преподавании русского языка как иностранного: динамика, экспрессия, экономия. – М., 1986. – 184с.
166. Рабинович В. Маски смерти, играющие жизнь. Тема и вариации: Пастернак, Мандельштам, Цветаева // Вопросы литературы. – 1998. – №1. – С. 298-310.
167. Рахматуллина Э.А. Метаязык поэзии Ю.Кузнецова в традициях мировой мифологии: Дис... канд. филол. наук. – Ижевск, 2004. – 219с.
168. Розенталь Д.Э. Русский язык. Для поступающих в вузы: Учеб. пособие. – М.: Дрофа, 1994. – 324с.
169. Розенталь Д.Э., Голуб И.Б., Теленкова М.А. Современный русский язык. – М.: Международные отношения, 1994. – 558с.
170. Рубашкин А. Перепосвящение дружбы (Илья Эренбург и Марина Цветаева) // Аврора. – 1995. – №6. – с. 136 – 139.
171. Рудзиевский С.В. Сводные тетради и письма М. Цветаевой // Русская речь. – 2002. – №5. – С.16-19.

172. Руссова С. Из уцелевших осколков (Об исследованиях жизни и творчества М.Цветаевой) // Вопросы литературы. – 2003. – №5. – С.317-329.
173. Русская литература в вопросах и ответах. XX век. Марина Цветаева. Жизнь и творчество // Русская словесность. – 1999. – №1. – С.60-63.
174. Саакянц А. Марина Цветаева // Цветаева М. Избранные сочинения: в 2-х тт. Т.1. – М.: Литература, 1998. – С.5-30.
175. Саакянц А. Комментарии // Цветаева М.И. Избранные сочинения: в 2-х тт. Т.1. – М.: Литература, 1998. – С.594-634.
176. Саакянц А. Последняя Франция (1937 - 1939) // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. 3. – С.3-42.
177. Саакянц А. Уход Марины Цветаевой // Марина Цветаева 1892 - 1992. – Нортфилд, Вермонт: Русская школа Норвичского ун-та, 1992. – С.11-17.
178. Саакянц А. Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс. – М.: Центр-полиграф, 2002. – 827с.
179. Саакянц А.А. Твой миг, твой день, твой век: Жизнь Марны Цветаевой. – М.: Агриф, 2002. – 413с.
180. Серова М.В. Поэтические циклы Марины Цветаевой: Художественный смысл и поэтика: Автореф. дис... канд. филол. наук. – Иваново, 1994. – 21с.
181. Серова М.В. Поэтика лирических циклов в творчестве Марины Цветаевой: Науч.-метод. пособие / УдГУ. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1997. – 157с.
182. Сидорова М. «Мой спутник - молодость моя» // Литература: Приложение к газете «Первое сентября». – 2000. – №41. – С.14-15.
183. Скворцов Л.И. Художественная литература и нормы языка // Русский язык: Проблемы художественной речи. Лексикология и лексикография. – М.: Наука, 1981. – С.48-60.
184. Соболевский Е.К. Автор и герой как проблема анализа эстетического сознания М. Цветаевой // Русская литература. – 2003. – №3. – С. 42-56.

185. Соколова Н.К. Слово в русской лирике начала XX века (Из опыта контекстологического анализа). – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1980. – 274с.
186. Соловьев Б.И. От истории к современности. Статьи, очерки, полемика. – М.: Сов. писатель, 1976. – 639с.
187. Соловьев Б.И. Поэт и его подвиг: Творческий путь А. Блока. – М.: Сов. писатель, 1980. – 748с.
188. Сомова Е.В. Личность поэта, природа и назначение поэтического творчества в художественной концепции М.И. Цветаевой: Дис... канд. филол. наук. – Краснодар, 1997. – 274с.
189. Спесивцева Л.В. Творчество М. Цветаевой 1910 – 1920-х годов и традиции русского символизма: Дис... канд. филол. наук. – Астрахань, 2000. – 269с.
190. Старк В. «Набоков - Цветаева: заочные диалоги и «горные» встречи» // Звезда. – 1996. – №4. – С. 150-156.
191. Стрельцова И.Д. О некоторых способах номинации в художественной речи // Филол. науки. – 1984. – №5. – С.31-36.
192. Таубман Д. Тире у Эмили Дикинсон и Марины Цветаевой (пауза внутри стихотворения) // Марина Цветаева 1892 - 1992. – Нортфилд, Вермонт: Русская школа Норвичского ун-та, 1992. – С.206-218.
193. Третьяков В.К. Разговор между чужестранным человеком и российским об орфографии старинной и новой и всем, что принадлежит к сей материи. – СПб, 1748. – 384с.
194. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – 352с.
195. Уфимцева Н.П. Оппозиция тело / душа в лирике М.Цветаевой 1920-х годов // Кормановские чтения: Материалы Международной конференции «Текст – 2000» (апрель 2001). – Ижевск, 2002. – Вып. 4. – С. 166-174.
196. Федоров А.В. Некоторые лексико-семантические факторы смысловой многоплановости художественной речи // Русский язык: Проблемы

- художественной речи. Лексикология и лексикография. – М.: Наука, 1981. – С.71-83.
197. Федосеева Л.Г. Марина Цветаева. Путь в вечность. – М.: Знание, 1992. – 63с.
198. Филомафитский Е. О знаках препинания вообще и в особенности для русской словесности // Труды общества любителей русской словесности при Московском университете, ч.2. – М., 1822. – С.46-67.
199. Хохулина А.Н. Лингвопоэтика Иннокентия Анненского (динамический аспект описания): Автореф. дис... канд. филол. наук. – СПб, 1997. – 18с.
200. Цветаева М. Об искусстве. – М.: Искусство, 1991. – 478с.
201. Цветаева А.И. Неисчерпаемое. – М., 1992. – 387с.
202. Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. – М., 1997. – 463с.
203. Цветаева М. Мой Пушкин // Цветаева М.И. Избранные сочинения: в 7-х тт. Т.5. Кн.1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе. – М.: ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1997. – С.57-92.
204. Цветаева М. Поэт о критике // Цветаева М.И. Избранные сочинения: в 7-х тт. Т.5. Кн.1, Автобиографическая проза; Статьи; Эссе. – М.: ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1997. – С.274-297.
205. Цветаева М. Поэт и время // Цветаева М.И. Избранные сочинения: в 7-х тт. Т.5. Кн.2: Статьи; Эссе; Переводы. – М.: ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1997. – С.7-23.
206. Цветаева М. Искусство при свете совести // Цветаева М.И. Избранные сочинения: в 7-х тт. Т.5. Кн.2: Статьи; Эссе; Переводы. – М.: ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1997. – С.24-52.
207. Цветаева М.И. Просто - сердце...: Стихотворения и поэмы. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1998. – 464с.
208. Цветкова М. Английские лики Марины Цветаевой // Вопросы литературы. – 2003. – №5. – С. 100-134.

209. Цветкова М.В. «Ключевые слова» и перевод поэтического текста: (на примере стихотворения Марины Цветаевой «Попытка ревности») // Вестник Моск. ун-та. Сер.9. Филология. – 2000. – №2. – С. 133-141.
210. Центральный Пушкинский Комитет в Париже (1935 – 1937). Т.2 / Сост. М.Д. Филин. – М.: Эллис Лак, 2000. – 559с.
211. Чепасова А.М. Содержательность и характер интонации пушкинских стихов // Фонетика и письмо в диахронии: Межвузовский сборник научных трудов. – Омск: Омск. гос. ун-т, 2001. – С.94-115.
212. Черкасова Л.И. Наблюдения над экспрессивной функцией морфемы в поэтическом языке (на материале поэзии М. Цветаевой) // Развитие современного русского языка. – М.: Наука, 1975. – С. 141-150.
213. Чернышев В.И. Заметки о знаках препинания у А.С. Пушкина // Избранные труды в 2-х тт. Т.2. Язык и стиль писателей. – М.: Просвещение, 1970. – С.74-79.
214. Чо Ми Кён Тема поэта и поэзии в лирике А.С. Пушкина и поэтов его времени: Автореф. дис... канд. филол. наук. – СПб, 2000. – 25с.
215. Чурилина Л.Н. Лексическая структура текста как ключ к реконструкции текстовой идеологии // Лингвистический и эстетический аспекты анализа текста и речи в 3 томах.: К 85-летию высшего профессионального образования на Урале. Сборник статей Всероссийской (с международным участием) научной конференции 20-22 февраля 2002г.. – Соликамск, 2002. – С.9-17.
216. Шапиро А.Б. Основы русской пунктуации. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. – 394с.
217. Шапиро А.Б. Упорядоченное русское правописание. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1956. – 38с.
218. Шапиро А.Б. Современный русский язык. Пунктуация. – М.: Просвещение, 1966. – 296с.
219. Шведова Н.Ю. Активные процессы в современном русском синтаксисе. – М., 1966. – 156с.

220. Швейцер В.А. Быт и бытие Марины Цветаевой. – М.: Молод. гвардия, 2003. – 590с.
221. Шенталинский В. Марина, Ариадна, Сергей // Новый мир. – 1997. – №4. – С. 160-190.
222. Широлапова Н.Ю. Лексико-стилистические средства поэзии Марины Цветаевой: Дис... канд. филол. наук. – М., 1997. – 217с.
223. Шишкина О.Ю. Художественный концепт «Поэт» в идиостиле М.И. Цветаевой и его лингвистическая репрезентация (на материале поэзии): Автореф. дис... канд. филол. наук. – Череповец, 2003. – 21с.
224. Шляхова С.С. Языковые аномалии поэтического языка М. Цветаевой // Лингвистический и эстетический аспекты анализа текста и речи в 3 томах.: К 85-летию высшего профессионального образования на Урале. Сборник статей Всероссийской (с международным участием) научной конференции 20-22 февраля 2002г. Т2. – Соликамск, 2002. – С.511-518.
225. Шоков Н.Н. Семантический анализ художественного текста // Лингвистический и эстетический аспекты анализа текста: Материалы Международной научной конференции 4-5 декабря 1997. – Соликамск, 1997. – С. 113-115.
226. Щерба Л.В. Пунктуация. Литературная энциклопедия. Т.IX. – М.: Учпедгиз, 1935. – 312с.
227. Эренбург И. Портреты русских поэтов. Марина Цветаева // Нева. – 1998. – №6. – С. 186-194.
228. Эренбург И.Г. Портреты русских поэтов / Изд. подгот. А.И. Рубашкин. – СПб.: Наука, 2002. – 351с.
229. Эфрон А.С. Страницы былого // Звезда. – 1975. – №6. – С.53-65.
230. Эфрон А. О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. – М.: Сов. писатель, 1989. – 477с.
231. Эфрон А. Марина Цветаева: Воспоминания дочери. Письма. – Калининград: Калининград. кн. изд-во: Янтарный сказ, 2000. – 648с.

232. Язикова Ю.С. Организация стихотворного лирического текста и пути его анализа // Лингвистический и эстетический аспекты анализа текста: Материалы Международной научной конференции 4-5 декабря 1997. – Соликамск, 1997. – С. 116-117.
233. Яцкевич Л.Г. Структура поэтического текста: Учебное пособие. – Вологда, 1999. – 240с.

Словари

234. Мифология. Большой энциклопедический словарь / Гл.ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 736с.
235. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / Российская АН.; Российский фонд культуры. – М.: АЗЪ, 1994. – 928с.