

УДК 882.161.1-1(Цветаева М.)  
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6 -445

О. А. Скрипова  
Екатеринбург, Россия

### «СТИЛЕВАЯ ТЯГА» В СТИХОТВОРЕНИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ «МИНУТА»

**Аннотация.** В статье развиваются идеи Наума Лазаревича Лейдермана о стиле как одном из самых глубоких законов художественного творчества, о механизмах стилеобразования и инерции стиля — важнейших факторах творческого процесса. На примере творчества М. Цветаевой 1920-х годов показано такое явление, как «стилевая тяга». Исследуется взаимодействие иррационального и рационального начал в цветаевской поэзии. Стилевой анализ одного из программных стихотворений Цветаевой «Минута» выявляет роль поэтической этимологии, созвучий, ритма и синтаксиса в движении переживания, развитии конфликта поэта и времени, создании единой экспрессии. Особое внимание уделяется поэтике переносов, развернутой звуковой метафоре. Делается вывод об одической стилиевой традиции в цветаевском стихотворении. Ставится вопрос о взаимодействии стилиевой тяги с другими силовыми линиями произведения.

**Ключевые слова:** стиль, инерция стиля, механизмы стилеобразования, паронимическая аттракция, поэтическая этимология, лирический герой, М. Цветаева.

O. A. Skripova  
Yekaterinburg, Russia

### «STYLE DRIVE IN M. TSVETAEVA'S POEM «MINUTA»

**Abstract.** The article develops the ideas of Naum Lazarevich Leiderman about a style as one of the deepest laws of artistic creativity and about the mechanisms of style-forming and inertia of style as the crucial factors of creative process. Following the works by M. Tsvetaeva of the 1920-ies years as an example, we consider the phenomenon of “style drive”. The interaction of irrational and rational origins in Tsvetaeva’s poetry is investigated. The style analysis of one of Tsvetaeva’s concept poems, «Minuta», reveals the role of poetic etymology, consonance, rhythm and syntax in unfolding of emotional experience and the conflict between the poet and time, and the creation of common expression. The emphasis is put on poetics of the division into syllables and the expanded sound metaphor. It is concluded that the Tsvetaeva’s poem follows the ode-like stylistic tradition. The article raises a question about an interaction between the style drive and other lines of the poem.

**Keywords:** style, inertia of style, mechanisms of style-forming, paronimic attraction, poetic etymology, protagonist, M. Tsvetaeva.

*Н.Л. Лейдерман отстаивал идею сквозного курса «Филологический анализ текста» в вузе. Безусловно, он известен как создатель собственной теоретической модели жанра, но нельзя забывать и о том, что ученый внес значительный вклад в разработку теории стиля, одного из фундаментальных законов художественного творчества, дал образцы скрупулезного стилиевого анализа произведений, предложил ряд удачных терминов, которые можно продуктивно использовать при рассмотрении конкретных стилиевых явлений и тенденций.*

Так, стремясь понять секреты во многом иррационального процесса творчества, Н. Л. Лейдерман вводит понятие «стилевая тяга». По мнению ученого, это «вполне осязаемая сила, которая материализуется в определенных инерционных механизмах, направляющих поиск подходящих слов, ритмов, созвучий, ассоциативных цепочек» [Лейдерман, Скрипова 2004: 72]. В подтверждение своей мысли он приводит свидетельство О. Мандельштама: «Стихотворение живо внутренним образом, звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта» [Мандельштам 1990: 225]. «Запев», тон, который расслышал художник, становится мощным фактором творческого процесса, им задается то, что Мандельштам называет «безостановочной формообразующей тягой». По мнению Н. Лейдермана, к наиболее важным механиз-

мам стилеобразования относится ритм, паронимические аттракции (все виды созвучий), цепь ассоциаций, которая задается интегральным образом. Стилевая тяга влияет на формирование художественного мира, порой становится способом постижения интуитивных прозрений, пророческих откровений, ведь стиль — один из самых глубоких законов художественного творчества, неслучайно его сравнивают с «духовным почерком», «физиономией души»: «В стиле проступает личная эмоциональная реакция художника, преломляется общий душевный строй — то мироощущение, та интуитивная философия жизни, которая, может быть, и не осознается им рационально» [Лейдерман, Скрипова 2004: 27].

В связи с этим интересно было бы исследовать взаимодействие рационального и иррационального начал в стиле М. Цветаевой, поэта с ярко выраженной стилиевой индивидуальностью. Высказывание М. Цветаевой о творческом процессе необыкновенно созвучно словам Мандельштама о «звучащем слепке формы»: «Указующее — слуховая дорога к стиху: слышу напев, слов не слышу. Слов ищу. Всё моё писание — вслушивание. Точно мне с самого начала дана вся вещь — некая мелодическая или ритмическая картина её. Верно услышать — вот моя забота» [Цветаева V: 285]. Исследование глубинной структуры мира связано в творчестве Цветаевой с проникновением в суть языка: «Я пишу, чтобы добраться до сути, выявить суть; вот основное, что могу сказать о своём ремесле» [Цветаева VII: 377]. Пер-

вое стихотворение из цикла «Поэты» начинается строчками, ставшими уже хрестоматийными:

Поэт — издалека заводит речь.

Поэта — далеко заводит речь.

Пробуждая творческие силы языка, поэт сам попадает под их власть, когда поэтическая мысль движется по законам слуховых и собственно языковых ассоциаций. Это именно власть стиля как мощной формообразующей силы, рождающейся из внутренних инерционных сил самой художественной речи. В поэзии Цветаевой 1920-х годов, особенно в книге стихов «После России», особенно явственно ощущается установка на философское постижение мира, при этом свойственный ей эмоциональный накал отнюдь не снижается. Л. Зубова говорит о максимальном напряжении экспрессивности и аналитичности: «и чувство, и мысль в состоянии максимального напряжения переходят у Цветаевой за собственные границы, становясь в своём единстве наиболее действенным способом познания мира и воплощения его в поэтическом слове» [Зубова 2005: 375].

Конфликт «Я — Мир» приобретает в книге стихов «После России» тотальный характер и целиком переносится в недра души лирической героини. Одним из проявлений этого конфликта является мотив несовместимости поэта со временем, с календарем. Цветаева констатирует стремление поэта вырваться за пределы времени: «Служение времени как таковому есть служение смене — измене — смерти... Как волка ни корми — всё в лес глядит. Все мы волки дремучего леса вечности» [Цветаева 1991: 70].

В стихотворениях Цветаевой 1920-х годов отчетливо прослеживается подобное отрицание временного и стремление к вечному. Весьма показательным в этом отношении стихотворение «Минута». Особое внимание в этом стихотворении обратим на такой механизм стилиобразования, как паронимические аттракции, поскольку, как отмечает Е. Эткинд, «в поэтической системе Цветаевой огромное значение имеет фонетическая мотивировка... Для М. Цветаевой звуковой образ не только необходим, он часто и достаточен...» [Эткинд 1998: 298].

Интегральный образ вынесен в название стихотворения, словом «минута» стихотворение начинается, далее идет двоеточие как знак пояснения, уточнения, за которым разворачивается цепочка звуковых ассоциаций к центральному образу. Слово задает звуковой ряд и ключ к ассоциативной цепи стихотворения. В стихотворении «Минута» наблюдается не просто соположение, а нанизывание, нагнетание однокоренных и созвучных слов, когда «образуется особый, сугубо окказиональный микромир фонетических закономерностей, действующих только внутри малой системы» [Эткинд 1998: 316], что характерно для экспликативной речедейтельности авангардистской поэзии:

Минута: минушая: минешь!

Так мимо же, и страсть, и друг!

Да будет выброшено ныне ж,

Что завтра б вырвано из рук!

Такое нагнетание наряду с обилием восклицаний и вопросов создает ощущение интенсивности и драматизма поэтической мысли. Е. Эткинд рассматривает поэтическую этимологию в поэзии после 1921 года как один из центров поэтической образности, отмечая, что у Цветаевой «лирический сюжет развивается путем «этимологического» раскрытия внутренней формы минуты» [Эткинд 1998: 313]. Минута сближается в поэтическом сознании с фонетически ближайшим словом «минуть», акцентируя внимание на преходящем и проходящем характере времени. Слово «минешь» закономерно тянет за собой этимологически родственное слово «мимо», вступает в действие инерционный механизм стилиобразования. Во второй строфе семантизированный начальный звук ключевого слова мотивирует новую ассоциацию: «минута — мерящая — малость — обмеривающая». Из столкновения однокоренных слов «меряющая — обмеривающая» подспудно возникает мотив обмана, который затем становится явным, поддержанный сходно звучащими глаголами в повелительном наклонении: «так лги ж, так лсти ж Другим». Прозревший лирический субъект противопоставлен тем, кто не чувствует обмана, «десятиричной кори подверженным». Здесь в полной мере проявился цветаевский максимализм. Члены оппозиции «ныне — завтра» (1 строфа), «начиналось — кончилось» (2 строфа) теряют различие: все это меры времени, «водораздел души живой». В 4-й строфе само слово «минута» не названо, сразу даются звуковые ассоциации к нему: этимологически родственные слова «мель» и «мелочь» демонстрируют нарастание негативной экспрессии, пренебрежительного отношения лирической героини к времени как к чему-то мелкому. Мотив тщеты и муки существования с особой силой звучит в 5-й строфе, где вновь сближаются этимологически родственные слова, связанные с центральным образом начальным м: «маятников маята»: маятный — качающийся, но маята, маята — тяжелая работа, томление, мучение. Поэтому в следующей, 6-й строфе минута названа мающей, то есть томящей, мучающей. Синтаксическая конструкция шестой строфы возвращает нас к началу стихотворения, к первым двум строфам:

Минута: мающая! Мнимость

Вскачь — медлящая!

Здесь развивается мотив обмана, мнимости, поддержанный оксюморонным сочетанием «вскачь — медлящая», рифмой «мнимость — минешь», пренебрежительное обращение «о, мелочь» превращается здесь в «милостыню псам» — своеобразный итог осмысления ключевого слова. Эмоциональный накал достигает предела, что передается особым скачкообразным ритмом с обилием внутренних пауз, четырьмя восклицаниями, акцентированными внутренними рифмами — определениями минуты, рвущими строку: «мающая! медлящая! медлящая!» Обратим внимание на то, что предмет «мель» здесь превращается в действие: «В прах и в хлам Нас мелящая». Так подчеркивается губительная сила времени.

Значение слова «минута» необыкновенно расширяется: это мера земного мира, враждебного безмерности лирической героини. Все, что минет, может быть названо минутой, все, что минет, оказывается мнимым. Возникает конфликт между сущностным (вечностью) и неистинным (дискретным временем). Жажда истинного, непреходящего оборачивается желанием покинуть этот мир:

О, как я рвусь тот мир оставить,  
Где маятники душу рвут,  
Где вечностью моею правит  
Разминовение минут.

В последней строфе впервые появляется лирическое «я» и притяжательное местоимение «моя». Любопытно то, что две стороны конфликта — лирический субъект и время (маятники) связаны разными формами одного глагола: «рвусь — рвут». Лирическая героиня и рвется, и разрывается. Это трагический «разрыв между конечным бытием и бесконечным духом». Субъективная воля сталкивается с неумолимым воздействием внешнего мира.

Мотив разлуки, разминовения — один из центральных в цветаевском творчестве. Здесь разминовение становится онтологической характеристикой мира, поскольку связано с самой категорией времени парадоксальной звуковой метафорой «разминовение минут». В ряде стихотворений Цветаевой 1920-х годов мы видим уникальное явление — развертывание слова до стихотворения, по сути — это развернутая звуковая метафора. Философское осмысление онтологических законов мира диктует необходимость высокого стиля. Торжественное звучание задано с самого начала синтаксическим оборотом «Да будет», поддержано и риторическими обращениями с повторяющимися междометиями «О», и старославянизмами «тщета», «милостыня», «сие», «прах», и перифразом, отсылающим к Библии: «У славного Царя Щедрот Славнее царства не имелось, Чем надпись: «И сие пройдёт» — На перстне». Можно говорить об одической стилиевой традиции, тем более очевидна ораторская направленность стихотворения, недаром некоторые исследователи называют зрелую поэзию Цветаевой образцом классицизма XX века. Однако здесь не прославление абстрактного понятия, что вполне возможно в классической оде, а постижение сути явления, его разоблачение и протест — в традициях державинской гневной оды.

Инерция стиля проявляет себя в ритме: преобладают трехударные строки, хотя стихотворение написано четырехстопным ямбом, поэтому особо выделяются и акцентируются строки, где всего 2 ударения и 5 безударных слогов подряд: «Обмеривающая, слышь», «И маятников маята», а также последняя строка «Разминовение минут». Эмоциональный взрыв в 6-й строфе отмечен спондеями: «Вскачь — медлящая», «Нас мелящая», которые придают интонации особую резкость. Также классическое звучание стиха нарушают переносы, в том числе и межстрофные. Это свойство цветаевской поэтики «может считаться её автографом, её отпечатком пальцев» [Слоним 1992: 163]. По поводу

конфликта ритма и синтаксиса Е. Эткинд писал следующее: «Цветаева широко пользуется интонационной энергией, высвобождаемой таким столкновением... В той или иной степени конфликт между синтаксисом и метром у Цветаевой, как и у Бродского, — это всегда конфликт между разумом и открытой эмоцией, или между космосом сознания и хаосом подсознания, гармонией и стихией» [Эткинд 1998: 111, 119]. Особая экспрессия переносов тоже может стать инерционным механизмом стиля, когда анжамбеманы становятся достаточно регулярными, интонационные скачки в какой-то степени ожидаемыми.

Л. Зубова говорит о том, что «поэтика переноса прямым образом связана с основным мотивом произведений Цветаевой — мотивом преодоления пределов» [Зубова 2005: 376], что можно увидеть и в стихотворении «Минута». Перенос акцентирует стиховые и синтаксические границы. У Цветаевой он может выполнять изобразительную функцию. Так, например, перенос связывает 3-ю в 4-ю строфы:

Кто ты, чтоб море  
Разменивать? Водораздел  
Души живой?

Здесь графически и ритмически изображается «Водораздел // Души живой». К тому же два риторических вопроса подряд метафорически сближают море и душу.

За счет переносов в сильной позиции чаще всего оказываются причастия, которые вообще доминируют в стихотворении: «Малость // Обмеривающая» (здесь, кстати, происходит переключение внимания с одного значения полисемантического слова на другое), «Десятеричной кори // Подверженным», «Из дел // Не выросшим», «Мнимость // Вскачь — медлящая», «В прах и в хлам // Нас мелящая». В причастии совмещено определение и действие. Нанизывание уточняющих определений — характерная черта цветаевской поэтики 20-х годов, а в данном стихотворении нанизывание действительных причастий подчеркивает активность времени, минута становится силой, совершающей целенаправленное действие, она правит. К человеческой же сфере относятся по преимуществу страдательные причастия: «вырвано из рук», «подверженных». Безусловно, в стихотворении наиболее заметна аллитерация на *М*, связанная с центральным образом, однако настойчиво повторяются и шипящие звуки, распространяясь от причастных суффиксов на другие части речи и слова: *минуца*, *минешь*, *выброшено*, *ныне ж*, *мерящая*, *обмеривающая*, *слышь*, *лги ж*, *лсти ж*, *выросшим*, *щедрот*, *тщета*, *мающая*, *медлящая* и т. д. Это шипение придает стиху зловещее приглушенное звучание, ассоциируется со смертью, тщетой, ущербом. Возможно, эта аллитерация возникла в стихотворении подсознательно.

Итак, в ряде стихотворений Цветаевой 1920-х годов мы видим уникальное явление — развертывание слова до стихотворения, по сути — это развернутая звуковая метафора. Звуковые комплексы, образующие движение смыслов, опираются на поэтическую этимологию. Безусловно, в поэзии Цветаевой ощущается власть стиля как мощной формообразующей силы, рождающейся из внутренних инерционных

сил самой художественной речи, хотя поэт не только подвержен наитию, но и должен управиться с наитием. Н. Л. Лейдерман подчеркивал, что стилевая тяга — не единственный движитель творческого акта. Взаимодействие между стилевой тягой и другими «силовыми линиями» внутри произведения — это крайне важная проблема, исследование которой открывает секрет формирования произведения как идейно-художественного целого [Лейдерман, Скрипова 2004: 77]. Обозначенная ученым исследовательская перспектива, безусловно, актуальна для современного литературоведения.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Зубова Л. В.* Стихия и разум на границе строк (В продолжение темы «Стиховой перенос Марины Цветае-

вой») // Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой: XII Международная научно-тематическая конференция: Сб. докладов. — М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2005.

*Лейдерман Н. Л., Скрипова О. А.* Стиль литературного произведения. — Екатеринбург: Издательство АМБ, 2004. — 184 с.

*Мандельштам О. Э.* Разговор о Данте // О. Мандельштам Сочинения: в 2-х т. — М., 1990. — Т. 2.

*Слоним М. О.* О Марине Цветаевой // Воспоминания о Марине Цветаевой — М., 1992.

*Цветаева М. И.* Об искусстве. — М.: Искусство, 1991.

*Цветаева М. И.* Собр. соч. в 7 т. — М.: Эллис Лак, 1994–1995.

*Эткинд Е.* Материя стиха. — С.-Пб.: Гуманитарный союз, 1998.

#### Данные об авторе

Скрипова Ольга Александровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет.

Адрес: 620017, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов 26.

E-mail: olga-skripova@mail.ru

#### About the author

Skripova Olga Alexandrovna is a Candidate of Philology, Docent of Literature and Methods of Teaching Department, Ural State Pedagogical University.