
СТИХОВОЕ НАЧАЛО В ПРОЗЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Е.Г. Иващенко

Кафедра литературы и мировой художественной культуры
Амурский государственный университет
Игнатьевское шоссе, 21, Благовещенск, Амурская обл., 675027

В статье рассматривается влияние стиховых приемов на прозаическое творчество М. Цветаевой, сформировавшее такие особенности поэтики, как отказ от сюжетно-фабульного развертывания, ассоциативный характер повествования, нелинейный способ подачи материала и др.

Ключевые слова: Марина Цветаева, поэзия, проза, литература, творчество, этапы.

На протяжении двадцати лет творческой биографии, с 1917 по 1937 г., Марина Цветаева писала прозу. Это был самый плодотворный период ее жизни, период творческой зрелости. Цветаева обратилась к прозе, будучи уже сложившимся художником (к 1917 г. были опубликованы четыре поэтических сборника), вероятно, поэтому прозаические произведения не несут на себе следов ученичества, а предстают в совершенном виде с узнаваемыми «цветаевскими» интонациями. Неподражаемый стиль, а также особенности прозы, основанной на поэтике стиховности, привели к тому, что проза Цветаевой была воспринята читающей публикой как некое продолжение ее лирики, а не как новая сфера творчества. Поэтому, несмотря на довольно значительное количество прозаических текстов и их несомненную художественную ценность, в восприятии читающей публики Цветаева осталась прежде всего поэтом.

Вопрос о причинах обращения поэта к новому способу словесного выражения не может быть решен однозначно, но, вероятно, толчком стала потребность в расширении творческих границ, поиск новых способов выражения. Освоив стих, Цветаева сделала попытку подчинить себе иную художественную форму, сделала ее при этом узнаваемой, «цветаевской», для чего перенесла в прозу приемы, свойственные собственному стихотворному творчеству. К тому же проза дала возможность апробировать многие приемы за пределами границ стихотворного текста, оценить силу их воздействия, в полной мере выявить смысловой и эмоциональный потенциал, разрешив тем самым творческие искания в области поэзии.

Другая немаловажная причина обращения к прозе связана с автобиографическим характером произведений. Потребность зафиксировать пережитое, сформировать собственную мифологию прошедшего была общей тенденцией того времени. Стих, тяготеющий к изображению чувства, но не факта, был не слишком удобной формой для реализации подобной задачи, а проза позволила воплотить желаемое в полной мере. В «Музее Александра III», а затем и в «Нездешнем вечере» повторяется фраза, на наш взгляд, являющаяся ключом к прозе Цветаевой 30-х гг.: «Все они умерли, а я должна сказать» [4. С. 139]. Мотив тургеневского «Senilia» возникает как потребность в фиксации пережитого, как желание «остановить мгно-

вение», для чего наиболее адекватной формой оказывается проза. В «Доме у Старого Пимена» тема «обязательства» перед умершими связана с образом Нади: «Может быть, милая Надя, ты, оттуда сразу увидев все будущее, за мной, маленькой девочкой, ходя — ходила за *своим* поэтом, тем, кто воскрешает тебя ныне, без малого тридцать лет спустя?» [4. С. 120]. Цветаева реализует внутреннюю потребность: запечатлевает образ Нади в художественном тексте. При этом, сознавая себя «поэтом» Нади, Цветаева обращается к прозе. Подобная подмена свидетельствует близости, нерасчлененности в сознании писателя двух форм словесного выражения. Выбор прозы в данном случае обусловлен ее способностью к подробному описанию событий, предметностью, детальностью, поскольку прозаический образ соотносится с внеязыковым миром, конкретным событием, тогда как стихотворная форма придала бы ему универсальность, обобщенность, отвлеченность [3]. Желание запечатлеть существование Нади, ее реальное присутствие в мире потребовало конкретности прозаического высказывания.

В прозе Цветаевой можно выделить два основных этапа. К первому этапу следует отнести дневниковую прозу 1917 — начала 1920-х гг., ко второму — произведения второй половины 1920—1930-х гг. На первом этапе Цветаева при создании прозы идет от установки на объективность и стихию разговорной речи, тогда как стиховые интенции проявляются подспудно, а на втором максимальная субъективность приводит к ориентации прозы на стих.

Обращение к дневниковой прозе связано с потребностью описать происходящее в России 1920-х г., зафиксировать перипетии собственной жизни. Цветаева стремится к изображению событий, имеющих место во внешнем мире, поэтому максимально (насколько это возможно для поэта) объективна. Она погружается в описание деталей быта, воспроизводит язык улицы, стремясь передать атмосферу эпохи. Желание выразить собственные переживания уходит на второй план, но все же играет немалую роль в обрисовке событий. В результате стихия уличной разговорной речи сливается с элементами высокого поэтического стиля:

Крестьяне.

Шестьдесят изб — одна порубка: «Нет, нет, ничего нету, и продавать — не продаем и менять — не меняем. Что было — то товарищи отобрали. Дай Бог самим живу остаться».

— Да я же не даром беру и не советскими платить буду. У меня спички, мыло, ситец...

Ситец! Магическое слово! Первая (после змея!) страсть праматери Евы! Загорание глаз, прояснение лбов, тяготение рук... [4. С. 420].

Бытовые подробности, обилие элементов «чужой» речи указывают на стремление к объективности, желание передать колорит места и эпохи, но также сильно авторское слово, поэтому в произведении сливаются «прозаическая» и «поэтическая» точки зрения. Следует отметить органичность подобного симбиоза: речь персонажа и рассказчика, противопоставленные по шкале «разговорный язык — поэтический язык», удивительным образом совмещаются на основании библейской образности. Упоминание крестьянкой Бога «всуе» получает развитие в рассужде-

ниях рассказчика о страстях Евы. Цветаева сближает две стихии, добиваясь тем самым максимальной образности.

Пытаясь воссоздать специфику разговорной речи, автор опирается не только на лексические средства, но и на особые синтаксические приемы. Отличительным свойством ранней дневниковой прозы Цветаевой становятся рубленые, парцеллированные конструкции:

Двое с половиной суток ни куска, ни глотка. (Горло сжато.) Солдаты приносят газеты — на розовой бумаге. Кремль и все памятники взорваны. 56-ой полк. Взорваны здания с юнкерами и офицерами, отказавшимися сдать. 16000 убитых. На следующей станции — уже 25000. Молчу. Курю. Спутники, один за другим, садятся в обратные поезда [4. С. 405].

Каждое предложение — законченный образ, легко изымаемый из текста, не тянущий за собой утрату смысла. Единая по смыслу и синтаксическому строю фраза расчленяется при помощи точки или тире на более короткие отрезки. Создается эффект спонтанности разговорной речи, когда смысловые блоки формируются по мере течения мысли, а не обдумывается заранее. Смысл образов лежит на поверхности, нет поэтической усложненности, следствием чего становится легкое, быстрое прочтение. М.О. Чудакова подобное явление в прозе 1920—1930-х гг. связывает с процессами обновления поэтического языка, ощутившего необходимость сближения с языком улицы: «К началу 30-х годов значительная часть прозы заговорила на языке, резко отличном от того, который строился на длинном, разветвленном синтаксическом периоде, на неторопливых, обстоятельных описаниях... В „новой“ прозе не только фразы стали заметно короче — само повествование велось в ином, энергичном темпе, резко, без опосредствующих звеньев перехода от предмета к предмету, от впечатления к впечатлению» [5. С. 248—249]. Дневниковая проза Цветаевой оказывается созвучной духу времени. Автор идет от новейших тенденций в области поэтического языка, используя приемы естественного развертывания устной разговорной речи. Датировка произведений позволяет утверждать, что Цветаева не просто улавливает новейшие тенденции в области литературы, но их формирует, предсказывая те особенности, которые позже появятся в произведениях М. Зощенко, Ю. Олеси, Б. Пильняка.

Обращение к спонтанной разговорной речи и наложение на нее стиховых приемов делает дневниковую прозу Цветаевой отличной от общего потока прозы 1920—1930-х гг. В некоторых случаях стиховые приемы выходят на первый план, частично нейтрализуют эффект разговорности и спонтанности. В результате рубленые парцеллированные конструкции не разрушают, а стимулируют скрытую образность текста:

Приезд в бешеную снеговую бурю в Коктебель. Седое море. Огромная, почти физическая жгущая радость Макса Волошина при виде живого Сережи. Огромные белые хлеба [4. С. 410].

Данный пример — полноценный прозаический абзац. Его небольшой объем сам по себе показатель стиховности. С точки зрения синтаксиса конструкции, безусловно, упрощены, но простота обманчива, поскольку текст насыщен приемами

«двойного кодирования» (Ю. Лотман), снимающими однозначность восприятия. К ним можно отнести единоначалие, аллитерации и ассонансы, гиперболы и цветопись, создающие образную «тесноту». Назывные предложения придают отвлеченность, статичность образам, при этом все предложения автономны, связь между ними ослаблена. Каждое представляет собой полноценную законченную картину. Стиховность усложняет текст, но общее впечатление «прозрачности» смысла, легкости восприятия сохраняется. Подобный эффект достигается за счет преобладания стихии спонтанной речи, тогда как стиховые элементы становятся лишь дополнением к основному речевому потоку.

С началом 1920-х гг. происходит смена творческих ориентиров. От фиксации внешних событий в жанре дневниковой прозы Цветаева переходит к автобиографическим повествованиям. Концентрируясь на внутренних переживаниях, она меняет творческую манеру, отказывается от изображения языка улицы. Проза 1920—1930-х гг. идет только от стиха, причем установка на стиховность автором не только осознана, но и теоретически обоснована. В работах этих лет Цветаева декларирует мысль о неразрывности двух форм словесного выражения, причем проза предстает как некая вариация стиха, особое воплощение. В статье «Мой ответ Осипу Мандельштаму» поднимается вопрос о специфике прозы поэта. Цветаева ставит перед Мандельштамом задачу: и без стиха быть поэтом, отказавшись от «пурпура», остаться царем. Метафорический образ позволяет предположить, что формальная сторона стиха для Цветаевой является не обязательным проявлением стиховности, а показателем истинной поэзии становятся глубинные содержательные структуры текста, определяемые спецификой авторского мышления и мировидения. В работе «Эпос и лирика современной России» Цветаева, сопоставляя творчество Маяковского и Пастернака, пишет: «Возьмем прозу Маяковского: тот же сокращенный мускул стиха, такая же проза его стихов, как Пастернакова проза — проза стихов Пастернака. Плоть от плоти и кость от кости» [4. С. 570]. Аналогию можно продолжить: проза Цветаевой — проза стихов Цветаевой, причем к поэтессе это высказывание относится гораздо в большей степени, чем к Пастернаку или к Маяковскому. В статье «Пушкин и Пугачёв» вновь поднимается тема близости двух форм словесного выражения. По мнению Цветаевой, Пугачёва «Капитанской дочки» писал поэт, Пугачёва «Истории пугачёвского бунта» — прозаик. Разницу автор усматривает в своеобразии подходов к оценке ситуации: в «Капитанской дочке» образ Пугачёва идеализирован, наделен несуществующими чертами, т.е. пропущен сквозь призму авторского воображения, в «Истории пугачёвского бунта» зафиксирована документальная история страшных преступлений Пугачёва, не переработанная сознанием художника. Трансформация реальности воображением становится определяющим фактором в разграничении позиции поэта и прозаика. Статус поэта определяется не использованием стихотворной формы, а спецификой видения мира, установкой на восприятие реальности, трансформирующей действительность в угоду фантазии или стремящейся к фактической точности. Стиховые приемы при таком подходе теряют свои видоизменяемые свойства, становятся органичными как в поэзии, так и в прозе.

Специфика прозы Цветаевой 1920—1930-х гг. определяется ее автобиографическим характером. Воспоминания тянут за собой поэтичность, интимность интонаций, создаваемых, в том числе, с помощью элементов стиховности. Даже в жанре статьи Цветаева не отказывается от лиризма, поскольку творческий процесс предстает в них неразрывно связанным с внутренним миром, эмоциональной сферой писателей: Пушкина, Маяковского, Пастернака и др.

Проза Цветаевой наследует не только формальные особенности стиха, но и принципы развертывания содержания, принципы смыслопередачи. Она строится как свободный лирический монолог, причем субъект повествования максимально приближен к образу лирического героя в силу своей интровертности, погруженности во внутреннюю жизнь. В произведениях Цветаевой отсутствует эпический размах, повествование концентрируется на внутренних переживаниях субъективного сознания. Угол зрения весьма специфичен: изображаются не столько события, сколько их «переживание», даже если речь идет об изображении «чужой» жизни. В результате не только личные события, но и теоретические выкладки о сущности творчества оказываются вовлеченными в поток субъективно окрашенных воспоминаний.

Субъективность приводит к переоценке сюжета как конструктивного принципа прозы. Событийность уступает место внутренним переживаниям рассказчика, в результате чего происходит существенная деформация художественного хронотопа, предметные реалии утрачивают четкое очертание. Ослабленная событийность, сведение сюжета к движению чувств, эмоций, впечатлений — характерная черта прозы Цветаевой, берущая истоки в поэтическом творчестве.

Специфику сюжета подчеркивает ослабление причинно-следственных связей, на смену которым приходит ассоциативность повествования. Последовательность событий носит зачастую хаотичный характер, поскольку подчинена скрытой логике, понимаемой не сразу. «Мой Пушкин» начинается следующими словами:

Начинается как глава настольного романа всех наших бабушек и матерей — «Jane Eyre» — Тайна красной комнаты.

В красной комнате был тайный шкаф.

Но до тайного шкафа было другое, была картина в спальне матери «Дуэль» [4. С. 56].

Повествование движется в весьма прихотливой манере, начинаясь с таинственных образов красной комнаты и шкафа и переходя к описанию картины в комнате матери. Создав атмосферу таинственности, Цветаева как бы забывает и про комнату, и про шкаф, не прояснив их роли в повествовании. Эти образы вновь появляются в тексте только в пятой части, когда читатели основательно про них забывают. Подобная замысловатость течения мысли порождает потребность в перечитывании текста, свойственную стиху. Ассоциативный принцип повествования приводит к тому, что связи между отдельными образами опускаются, логика перехода не проясняется, что в конечном итоге сближает прозу Цветаевой со стихотворными принципами развертывания материала.

Ослабление логических и причинно-следственных связей приводит к формированию еще одной особенности цветаевской прозы — отказу от детального

описания предметного плана, специфической особенности прозаического текста. В произведении «Дом у старого Пимена» встречается редкий случай насыщенности вещного мира:

Весной на сцену нашего зеленого тополиного трехпрудного двора выкатывались кованые Иловайские сундуки... Красный туфелек (так мы говорили в детстве), с каблуком высотой в длину ступни («Ну уж и ножки их были крошки!» — ахает горничная Маша), — скат черного кружева — белая шаль, бахромой метущая землю — красный коралловый гребень. Таких вещей мы у *нашей* матери, Марии Александровны Мейн, не видали никогда. Еще кораллы: в семь рядов ожерелье. (Мать двухлетней Асе: «скажи, Ася, коралловое ожерелье!»). Хорошо бы потрогать руками. Но трогать — нельзя. А эти красные груши — в уши. А это, с красным огнем и даже вином внутри — гранаты. («Скажи, Ася, гранатовый браслет». — «Бра-слет».) А вот брошка коралловая — роза. Кораллы — Neapel, гранаты — Bohemen. Гранаты — едят. А это — странное слово — блонды. От какой-то прабабки — мамы — румынки. Никакого смысла — чистейшая магия...» [4. С. 92—93].

Описываются вещи из старого сундука Варвары Дмитриевны, первой жены Ивана Цветаева. Но предметы не столько видятся, сколько «слышатся»: «туфелёк», «ножки — крошки», «скажи, Ася, коралловое ожерелье!», «груши — в уши», «бра-слет», «кораллы — Neapel, гранаты — Bohemen», «странное слово — блонды», «мамака». Цветаева акцентирует внимание на нарушении грамматической нормы, трудностях произношения, на необычном звучании слов и их иноязычных эквивалентах. Слово при этом становится самодостаточным «сгустком» смысла, вырывается из контекста, акцентирует внимание на себе. Зрительный облик предметов сводится к «цветописи», но и она монотонна: черный — белый — красный. Ослабленное стремление к передаче визуального впечатления и акцент на звучании — характерные черты поэтического текста. Для Цветаевой они становятся определяющими в прозе.

Стиховность прозы Цветаевой проявляется также в нелинейном способе развертывания содержания, когда читательское внимание устремлено не в перспективу, не на развитие сюжета, а задерживается на одном образе в попытке отразить его многогранность, уходит в глубину, в подтексты. Подтексты аккумулируют чрезвычайно высокую смысловую нагрузку, характерную для поэтического текста. Приходится читать пространственно, погружаться в глубину смыслов, прислушиваться к слову, осмыслять его как в фигуральном, так и в буквальном значении. При этом развитие действия замедляется, уходит на второй план: событийно-объективное начало уступает место интимно-лирическому. Нелинейный способ развертывания содержания зачастую создает эффект «кружения» смыслов, когда повествование останавливается на одном месте и никак не может двинуться дальше. Этот прием часто используется в прозе Цветаевой: «Купаюсь ночью в Оке. Не купаюсь, а оказываюсь — одна, на середине Оки, не черной, а серой. И даже не оказываюсь, а просто, сразу, тону. Уже потонула. Начну сначала: тону на середине Оки...» [4. С. 32—33] или «Такие личики иногда расцветают в мещанстве. В русском мещанстве. Расцветали в русском мещанстве — в тургеневские време-

на» [4. С. 313]. Нарушается сюжетная динамика, характерная для прозы. Повествование фиксируется на одном образе, обрастает смыслами, постоянно возвращается к исходной точке, создавая кругообразный тематический рисунок. Нарушается нарративное течение фразы с ее устремленностью к развязке. Текст приходится читать как стих: медленно, останавливаясь на отдельных образах. Происходит аккумуляция высокой смысловой нагрузки. Предвосхищая постмодернистскую поэтику, Цветаева обнажает процесс авторской работы над высказыванием, «сделанность» текста. При этом повтор в разных вариациях одного и того же момента не лишается образности, напротив, происходит расширение семантического потенциала за счет многочисленных уточняющих моментов.

При многословии и словесных повторах в прозе Цветаевой действует и противоположный принцип — принцип неполной определенности, связанный с недоговоренностью и фрагментарностью. Неполная определенность — особенность прежде всего поэтического текста [2]. Она свойственна поэзии Цветаевой, но играет немаловажную роль и в ее прозе. Неполная определенность проявляется на всех уровнях текста: начиная от неопределенности образов, кончая неопределенностью поэтического языка: «Мать. Мать она была сыну, а не дочерям. Да простит мне ее тень и да увидит, что я *прежде всего и после всего* (выделено нами — *Е.И.*) — не сужу» [4. С. 100]. Перед нами пример неполной определенности предмета речи. Цветаева так и не проясняет значение фразы «прежде всего и после всего не сужу», позволяя читателю строить собственные предположения. Неопределенность порождает компактность смыслопередачи, сжатость и емкость высказывания, ведь при попытке прояснить смысл текст значительно вырос бы в объеме. Формируется эффект «густоты» повествования, характерный для стихотворного текста с его лаконизмом формы при семантической насыщенности.

Особая ритмическая организация прозы Цветаевой также берет начало в стихотворном творчестве. Цветаева использует традиционные способы создания ритма, среди которых так называемые случайные метры, грамматико-синтаксический параллелизм, звуковые повторы, небольшие абзацы, имитирующие стихотворную строфу. Но все же специфику ритма прозы Цветаевой определяет прежде всего немотивированное с точки зрения синтаксиса введение тире, ставшее приметой уникального, узнаваемого авторского стиля как в стихах, так и в прозе. Тире определяет специфику звучания и формирует смысловые блоки, в результате чего значение «деформируется» звучанием. Паузы, привлекая внимание к отдельным частям текста, обеспечивают дополнительные коннотации и эмоциональную насыщенность информации. «Рваные» конструкции имитируют тесноту и единство стихового ряда, внутри которого углубляются и перегруппировываются синтаксико-синтаксические связи. Наличие немотивированного тире выполняет еще одну функцию — акцентирует внимание на личности рассказчика. Гиршман отмечает: «Любое необычное — на фоне сложившихся в языке синтаксических норм — речевое членение переносит центр внимания с сообщения на сообщающего, с рассказываемого на рассказывающего, точнее, с объективно-ситуационного значения высказывания на его субъективное значение, на то, как субъект мыслит и пере-

живает данную ситуацию» [1. С. 126—127]. Проза Цветаевой и так максимально субъективна. Необычный синтаксис, привлекая внимание к образу рассказчика, сближает его с образом лирического героя в еще большей степени.

Таким образом, прозу Цветаевой отличает высокая степень информативности, крайняя субъективность и, как следствие, сближение образа рассказчика с образом лирического героя, ослабление сюжетного плана и причинно-следственных связей, ассоциативный характер повествования, своеобразная ритмическая организация. Говоря словами Пушкина, Цветаева «употребляет прозу как стихотворство», отказываясь от ее характерных свойств: точности, ясности, упрощения выразительных средств, т.е. от экономии художественной энергии. Это, безусловно, не превращает прозу в стих, но делает ее узнаваемой, уникальной «цветаевской». «Прежде всего и после всего» Цветаева остается поэтом.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Гиришман М.М.* Литературное произведение: Теория художественной целостности. — М.: Языки славянской культуры, 2002.
- [2] *Ковтунова И.И.* Принцип неполной определенности и формы его грамматического выражения в поэтическом языке XX века // *Очерки истории языка русской поэзии XX в.: Грамматические категории. Синтаксис текста.* — М.: Наука, 1993.
- [3] *Резина О.Г.* От стихотворной речи к поэтическому идиолекту // *Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль: Общие вопросы. Звуковая организация текста.* — М.: Наука, 1990.
- [4] *Цветаева М.И.* Избранные сочинения: В 2-х т. Т. 2. Автобиографическая проза. Воспоминания. Дневниковая проза. Статьи. Эссе. — М.: Литература, 1998.
- [5] *Чудакова М.О.* Избранные работы. Т. 1: Литература советского прошлого. — М.: Языки русской культуры, 2001.

A VERSE LINE IN THE PROSE OF MARINA TSVETAEVA

E.G. Ivashchenko

The faculty of literature and world imaginative culture
Amur State University
Ignatevskoe highway, 21, Blagoveshchensk, Amur region, 675028

The following article deals with the influence of verse methods on the prosaic creativity of Marina Tsvetaeva, which formed such poetic peculiarities as refusal from plot-fable opening, an associative manner of narration, a non-standard way of presenting material, etc.

Key words: Marina Tsvetaeva, poetry, prose, literature, art, stages.