

Юлия Марчинская
(Julia Marczyńska)

Цветаева – поэт

*Не тот свет и не этот, – третий:
сна, сказки, мой.*

Марина Цветаева¹

Эпиграф выбран не случайно – эта короткая фраза, бросенная в письме к подруге и собрату по перу², является ключём к пониманию мироощущения Цветаевой. Мироощущение же, если о нем задуматься, является не только ощущением мира и себя в нем, оно кроме того обладает выразительными онтологическими чертами: то, как мир ощущаю, совпадает с тем, как я в этом мире есть.

Понять Цветаеву-поэта можно лишь выйдя за рамки бинарных оппозиций: верх-низ, здесь-там, молчание-крик и т.д. Однако, кроме Цветаевой-поэта была также Цветаева-женщина. Сама она две свои ипостаси четко разграничивала.

Julia Marczyńska – doktor nauk humanistycznych w zakresie filozofii. Absolwentka Szkoły Nauk Społecznych przy Instytucie Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, gdzie w roku 2010 obroniła doktorat z filozofii języka. W ramach wymiany akademickiej spędziła rok w Stanach Zjednoczonych. Wielokrotna stypendystka, m.in. programu The International Higher Education Support Program (HESP), fundacji „Smołoskyp” (Ukraina) oraz Fundacji im. Włodzimierza Wiernadskiego (Rosja). Autorka artykułów naukowych, tłumaczka.

¹ Из письма Анне Тесковой, Медон, февраль 1928 г., http://www.tsvetayeva.com/letters/let_teskovej2_0228 [доступ: XII 2017].

² Почему я пишу «собрат по перу», ведь речь о женщине и логично было бы назвать ее «сосестра», однако же, Словарь русского языка такой формы не предусматривает. Совсем иначе дело обстоит со словом «поэт», которое не только имеет женскую форму, но женской формы которого Марина не избегает по отношению к другим, ценным ей, поэтам-женщинам.

Сказанным исчерпывается то, что я скажу о Цветаевой-женщине. Меня интересует Цветаева-поэт и, в качестве вступления, я попытаюсь ответить на вопрос, почему она называет себя поэтом, а не поэтессой.

Вот как сама Марина разграничивает два этих жизненных модуса: с одной стороны – женщина, с другой – поэт, точнее, тут – женщина, ни здесь и ни там – поэт. Два разных способа существования, которые не пересекаются. Не потому, что противоречат друг другу – они просто не могут пересечься, поскольку существуют в двух разных системах координат. Женщина – тут (в пространстве), сейчас (во времени), смертная. Поэт – ни здесь и ни там (вне пространства), всегда (вне времени), категория «смерти» к нему неприменима. Равно неприменимы к нему иные категории – пол, национальность.

В «Воспоминаниях» Цветаевой встречаем любопытный диалог, происходивший, к тому же, в темноте (Москва, 1920 г., дома у Цветаевой нет света).

„Я пришла спросить вас, будете ли вы читать на вечере поэтесс“.
– „Нет“. „Я так и знала и сразу сказала В.Я. [Валерий Яковлевич Брюсов – Ю.М.]. Ну, а со мной одной будете?“ – „С вами одной, да“ – „Почему? Вы ведь моих стихов не знаете“. – „Вы умны и остры и не можете писать плохих стихов. Еще меньше – читать“. (Голос вкрадчиво:) – „Со мной и с Радловой?“ – „Коммунистка?“ – „Ну, женский коммунизм...“ – „Согласна, что мужской монархизм – лучше. (Пауза.) Донской. Но, шутки в сторону, партийная или нет?“ – „Нет, да нет же!“ – „И вечер совершенно вне?“ – „Совершенно вне“ – „Вы, Радлова и я“. – „Вы, Радлова и я“. – „Платить будут?“ – „Вам заплатят“. – „О, не скажите! Меня любят, но мне не платят“. – „Брюсов вас не любит и вам заплатит“. – „Хорошо, что Брюсов меня не любит!“ – „Повторяю, не выносит. Знаете, что он сказал, получив ваши рукописи? „Я высоко ценю ее, как поэта, но как женщину я ее не выношу, и она у меня никогда не пройдет!“ – „Но ведь стихи предлагал поэт, а не женщина!“ – „Знаю, говорила – говорили – непереубедим. Что у вас, собственно, с ним было?“³.

³ Цветаева, М., *Герой труда. Записи о Валерии Брюсове*, [в:] Цветаева М.И., *Избранные сочинения в 2-х томах*. Т. 2. Автобиографическая проза. Воспоминания. Дневниковая проза. Статьи. Эссе. Москва: „Литература“; Санкт-Петербург: „Кристалл“ 1999. OCR:

Ответ Цветаевой констатирует очевидный для нее факт: „Но ведь стихи предлагал поэт, а не женщина!”

Еще один пример, который может прояснить интересующий нас вопрос.

Летом 1920 г., как-то поздно вечером ко мне неожиданно вошла... вошел... женский голос в огромной шляпе. (Света не было, лица тоже не было.)⁴.

Голос – существительное мужского рода, поэтому не «вошла», а «вошел». Для Цветаевой голос, как и поэт, находится в иной системе координат, вне разделения по половому признаку. Иначе говоря, «голос» не имеет пола, а поскольку само слово мужского рода, то «вошел», а не «вошла».

Моей первой догадкой было то, что Цветаевой не нравилось слово «поэтесса», это, однако же, было не так. Приведу лишь один пример, хоть случаев употребления ею слова «поэтесса» по отношению к иным поэтам женского пола, чем она сама (и о которых она пишет с теплотой и уважением), было больше.

Вспоминаю слово недавно скончавшейся своеобразной и глубокой поэтессы Аделаиды Герцык о Максе Волошине и мне, тогда 17-летней: „В вас больше реки, чем берегов, в нем – берегов, чем реки”⁵.

Стало быть, Марина ничего не имела против термина «поэтесса». Думаю, что о себе она так не писала, поскольку понимала-чувствовала, что в том измерении, в котором она пребывает как поэт, отсутствует деление по половому признаку. Позволю себе привести полную цитату, где Марина излагает свою позицию по отношению к «женскому» вопросу.

Наше совместное выступление с Адалис состоялось больше полугода спустя, кажется в феврале 1921 г. Нельзя сказать, чтобы меня

Петрик Лариса, http://lib.ru/POEZIQ/CWETAEWA/heroi.txt_with-big-pictures.html#13 [доступ: I 2018].

⁴ Там же. (После этого описания начинается цитированный выше диалог).

⁵ http://lib.ru/POEZIQ/CWETAEWA/heroi.txt_with-big-pictures.html#13 [доступ: I 2018].

особенно вдохновили голубые афиши „Вечер поэсс” – перечень девяти имен – со вступительным словом Валерия Брюсова. Речь шла о трех, здесь трижды три, вместо выступления – выставка. От одного такого женского смотра я в 1916 г. уже отказалась, считая, что есть в поэзии признаки деления более существенные, чем принадлежность к мужскому или женскому полу, и отродясь брезгуя всем, носящим какое-либо клеймо женской (массовой) отдельности, как-то: женскими курсами, суфражизмом, феминизмом, армией спасения, всем пресловутым женским вопросом, за исключением военного его разрешения: сказочных царств Пенфезилеи – Брунгиальды – Марьи Моревны – и не менее сказочного петроградского женского батальона. (За школы кройки, впрочем, стою.) Женского вопроса в творчестве нет: есть женские, на человеческий вопрос, ответы, как-то: Сафо – Иоанна д’Арк – Св. Тереза – Беттина Brentano. Есть восхитительные женские вопли („Lettres de M-elle de Lespinasse” („Письма мадемуазель де Леспинас” (фр.).)), есть женская мысль (Мария Башкирцева), есть женская кисть (Rosa Bonheur), но всё это – уединённые, о женском вопросе и не подозревавшие, его этим неподозрением – уничтожавшие (уничтожившие).

Но Брюсов, этот мужчина в поэзии *par excellence* [в высшей степени (фр.)], этот любитель пола вне человеческого, этот нелюбитель душ, этот: правое – левое, черное – белое, мужчина – женщина, на такие деления и эффекты, естественно, льстился. [...] И не только на деление мужчина – женщина льстился, – на всякие деления, разграничения, разъятия, на всё, что подлежало цифре и графе. Страж при сорокачетырёхразрядном кладбище – вот толкование Брюсовым вольного братства поэзии и его роль при нём⁶.

Иными словами, для Цветаевой-поэта «женского вопроса» не существовало (поэт – вне пола), как и вопроса о современности поэта (поэт – вне времени)⁷, как и вопроса о его, поэта, национальной принадлежности.

Почему же, спросим, для себя она выбрала мужскую форму слова «поэт»? А что, если это не была мужская форма? Есть поэт-мужчина (поэт) и поэт-женщина (поэтесса) и просто поэт.

⁶ Цветаева, М. *Герой труда. (Записи о Валерии Брюсове)* (1925), http://www.tsvetayeva.com/prose/pr_geroj_truda [доступ: 1 I 2018].

⁷ Цветаева, М., *Поэт и время* (1932) http://www.tsvetayeva.com/prose/pr_poet_i_vremya [доступ: X 2017].

Марина выбрала третий вариант. Он совпал по звучанию с мужской формой слова. Выбор в данном случае был сделан не ею, а языком: только «поэт» обладает универсальностью, только мужская форма слова включает в себя всех (и мужчин, и женщин), «поэтесса» – только женщин. «Поэтесса» – отделение, «поэт» – всеобъемлемость. Какая из этих категорий ближе Цветаевой?

Отношения поэта и времени будут рассмотрены нами ниже, здесь же приведу цитату касающуюся отношений поэта и национальности.

Я не русский поэт и всегда недоумеваю, когда меня им считают и называют. Для того и становишься поэтом (если им вообще можно *стать*, если им не *являешься* отродясь!), чтобы не быть французом, русским и т. д., чтобы быть – всем. Иными словами: ты – поэт, ибо не француз. Национальность – это от- и заключенность. Орфей взрывает национальность или настолько широко раздвигает ее пределы, что все (и бывшие, и сущие) заключаются в нее. И хороший немец – там! И – хороший русский!⁸

Мироощущение поэта – это пребывание вне бинарных оппозиций. И в этом, как мне кажется, может заключаться главная черта Цветаевой-поэта. Для проверки данной гипотезы нам потребуется путеводная нить. Это нитью станет слово – такое, которое могло бы вмесить в себя всю Цветаеву. Слово, выбранное ею. Сильное, резкое и неуловимое, как она сама. Слово «настежь».

настежь

Настежь – излюбленное слово Цветаевой. В ее стихах, как и в прозе, двери, окна, ворота, руки – все распаивается настезь. Что значит «настежь» и что происходит с распаиваемыми настезь

⁸ Цветаева – Рильке, Сен Жиль-сюр-Ви, 6 июля 1926, «Райнер Мария Рильке. Борис Пастернак. Марина Цветаева. Письма 1926 года», Москва: Книга, 1990, http://www.belousenko.com/books/Rilke/Rilke_Pisma.htm [доступ: 1 2018].

дверьми, окнами, воротами и руками?⁹ Разберемся во всем по порядку, но сперва вслушаемся в само слово *настежь*.

Настежь – общеславянское слово, и, если вслушаться, говорит оно о том, чтобы выйти на-стежь, то есть на стёжку¹⁰, на стезю, на дорогу. Наиболее близким по звучанию к *настежь* является сохранившееся в современном русском языке слово *стежок*, обозначающее видимую на поверхности ткани (кожи и т.д.) часть нити, которой что-либо сшито или вышито. Вслушаемся в это скромное и неприметное слово, возможно, оно поможет нам приблизиться к более ясному пониманию интересующего нас понятия *настежь*.

Как известно, именно маленькие, неприметные, простые и обыденные слова, которые мы практически всегда без исключения используем не задумываясь, наименее подвержены изменениям, а значит, дошли до наших дней в первоизданном или почти первоизданном виде. Такого рода слова хранят в себе следы своих истоков, а, стало быть, могут привести к истокам самого языка.

Согласно толковому словарю, стежок – это „часть шва между двумя проколами иглы”¹¹. О чем говорит это определение? О том, что стежок является частью более крупного явления, называющегося швом и что шов разделен на части проколами иглы. Таким образом, стежок – это часть нити, проходящая сквозь два куска ткани или чего-то иного, что нужно сшить, и скрепляющая их. Или, в случае вышивания, это часть нити, которая проходит насквозь, туда и обратно, через один и тот же кусок ткани и в результате оказывается с обеих сторон

⁹ Вот как Цветаева описывает свое впечатление от книги Бориса Пастернака *Сестра моя Жизнь*: «Первое мое движение, стерпев ее всю: от первого удара до последнего — руки настезь: так, чтоб все суставы хрустнули. Я попала под нее, как под ливень». (Цветаева, М., *Световой ливень*, Берлин, 3–7 июля 1922 г.); http://www.tsvetayeva.com/prose/pr_swetowoj_liven [доступ: XI 2017].

¹⁰ Стёжка – *народно-поэтическое*: тропинка, дорожка. (*Большой толковый словарь русского языка*. Гл. ред. С.А. Кузнецов. Первое издание: СПб.: Норинт, 1998. Публикуется в авторской редакции 2014 года <http://gramota.ru/slovari> [доступ: IX 2017].

¹¹ Там же.

вышиваемой поверхности. Но, по сути, что такое стежок? Это маленькая часть нити, *видимая* на поверхности того, что сшито или на чем сделана вышивка. Стежок появляется в процессе шитья, суть которого – в многократном прохождении нитью сквозь ткань или что-либо иное. Как процесс, шитье не представляет собой линейного движения, это рисование в воздухе колец, движение по спирали. На протяжении многих столетий эти кольца были широки и плавны, делались кистью руки. В эпоху швейных машин кольца стали совсем маленькими, но спираль с ее вечным возвращением осталась.

Стежок появляется в результате движения нити по спирали. Но в чем суть стежка как явления? Возможно, в том, что это лишь маленькая, *видимая часть нити, не вся нить* (говорим: «вершина айсберга», удерживая в сознании образ целого айсберга). Существует ли нечто отдельное, что можно было бы назвать «видимой частью нити»? Существует ли нечто отдельное, что можно было бы назвать «видимой частью корней дерева»? Видим фрагменты корней, выступающие над поверхностью земли, тогда как другая их часть, невидимая, от нас скрыта. Видим фасад здания, но, в отличие от корней, он имеет четко обозначенные границы. Можем показать рукой и сказать: Вот, здесь заканчивается фасад. Видимая над землей часть корней дерева таких границ не имеет, точнее, границы есть, но они нечеткие. Падающие капли дождя эти границы меняют. А что со стежком? Можем указать на его границы, но они нечеткие и зависят от толщины ткани.

Для того, чтобы существовал стежок как видимая на поверхности часть нити, должна существовать другая ее часть, невидимая. Стежок – видим. Стежок – след спирального движения кисти и пальцев¹². Если посмотреть на стежок с точки зрения времени, это след спирального движения, которое, в случае каждого конкретного стежка, всегда уже в прошлом. Вещественный отпечаток полета руки.

¹² Изначально им был.

На странице напечатано стихотворение Цветаевой. Точнее, не все стихотворение – только видимая (и слышимая, благодаря тому, что буквам соответствуют звуки) его часть. Это – печатная копия стихотворения; видим слова, сложенные из литер внимательным наборщиком (книга, которую держу в руках, издана в Москве в 1989 году). Оригинал стихотворения, то, первое стихотворение, Марина написала чернилами на бумаге. Каждая выведенная ею буква – не что иное, как след движения ее кисти и пальцев; спирального движения: после каждой черты или петли, выступающей над строкой и каждой, выступающей снизу, перо снова возвращается на линию строки. Марина никогда не писала авторучкой¹³, благодаря этому каждая начертанная ею линия, кроме формы, имеет также свою толщину. Думаю, ее завораживал звук движения пера по бумаге и ощущение бесповоротности, которое возникает в меру проникновения черных чернил в белую поверхность листа.

Однако, записанное стихотворение, это только ноты, которые станут музыкой в момент исполнения¹⁴. Для Марины, которая по замыслу матери должна была стать пианисткой, самым важным в стихах было звучание. Неблагозвучность – в чем бы то ни было – ей претила.

Какое безобразное слово – мужчина! Насколько по-немецки лучше: «Mann», и по-французски: «Homme». Man, homo... Нет, у всех лучше...¹⁵.

И другой пример:

¹³ «Писала простой деревянной ручкой с тонким (школьным) пером. Самопишущими ручками не пользовалась никогда». (Эфрон, А., *Как она писала?*, [в:] той же, *Моя мать – Марина Цветаева*, <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/vospominaniya/efron-ariadnamat/kak-ona-pisala.htm> [доступ: XI 2017].

¹⁴ «Правда, у нас есть книги, но это совсем не то, что живая беседа и общение. Если позволите сделать не совсем удачное сравнение, то книги – это ноты, а беседа – пение.» Чехов, А., *Палата № 6*, Издательство «Художественная литература», Москва 1968, OCR Бычков М.Н., <http://lib.ru/LITRA/СЕНОВ/6.txt> [доступ: XI 2017].

¹⁵ Цветаева, М., *О любви (Из дневника)*, 1917 г., <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/o-lyubvi.htm> [доступ: IV 2017].

Была бы я в России, всё было бы иначе, но – России (звука) нет, есть буквы: СССР, – не могу же я ехать в глухое, без гласных, в свистящую гущу. Не шучу, от одной мысли душно. Кроме того, меня в Россию не пустят: буквы не раздвинутся¹⁶.

Вернемся, однако же, к понятию *стежок*, дабы закончить начатый мотив. Вслушаемся в само слово.

Слово *стежок* состоит из корня и уменьшительно-ласкательного суффикса -ок. Что-то большое и серьезное становится маленьким; звучание смягчается: друг – дружок, снег – снежок, пирог – пирожок, шаг – шажок. Смягчением какого слова является *стежок*? Вероятно, слово *стежок* произошло от праславянского *стега*¹⁷, которое в русском языке приобрело звучание *стезя*¹⁸. *Стезя* значит «тропа, дорожка»; то же, что соответствующие ей в других славянских языках *стаза* (сербохорватский) – *пешеходная дорога* и *стежка* (украинский) – *тропинка*¹⁹. Стало быть, «на стежь» – значит, на пешеходную дорогу, на тропу, и именно пешком, где каждый шаг – это маленький стежок, видимая часть пути, который, как и почти все в этом мире, имеет также свою укрытую, невидимую сторону.

Однако, «тропа» и «дорожка» – не единственные значения прадавнего слова *стезя*. Это несколько старомодное и сегодня звучащее пафосно слово значит дорогу, которую мы выбираем себе в жизни, жизненный путь²⁰. Происхождение слова *стезя* связывают с праиндоевропейским корнем **steigh-*

¹⁶ Из письма Анне Тесковой, Медон, февраль 1928 г., http://www.tsvetayeva.com/letters/let_teskovej2_0228 [доступ: XI 2017].

¹⁷ Этимологический онлайн-словарь русского языка Макса Фасмера, <https://vasmer.lexicography.online/> [доступ: IX 2017].

¹⁸ В старо-славянском *тъза*, в украинском — *стѣжка*, в сербохорватском *stàza*, в словенском *stezà*, в чешском *steze*, *stezka*, в словацком *stezka*, в польском *ścieżka*, в верхне-лужицком *sčezka*, в нижне-лужицком *sčazka*, в полабском *stadza*. (Там же).

¹⁹ Там же.

²⁰ Большой толковый словарь русского языка. Гл. ред. С.А. Кузнецов. Первое издание: СПб.: Норинт, 1998. Публикуется в авторской редакции 2014 года, <http://gramota.ru/slovari/info/bts/> [доступ: IX 2017].

«идти, шагать»²¹, от которого также выводится греческое слово *στίχος* (латинская транслитерация: *stikhos*). В Словаре древнегреческого языка *στίχος* означает *ряд, строй; линию, строку; цепь (горную и т.п.)*²². В славянских языках это греческое слово значит *стихотворение, стих*.

По-русски можно сказать: *Это окно выходит на юг*. У Цветаевой все окна и двери не только открыты настежь – они также выходят «на стезю»; на строку, линию; на *stikhos*, *стих*²³.

Есть и иная версия происхождения слова *настежь*. Согласно Этимологическому словарю русского языка Макса Фасмера²⁴, оно появилось в результате слияния предлога «на» и существительного «стежень», означающего дверную петлю. Открыть настежь, то есть, на всю ширину петель²⁵.

При помощи этого второго толкования также можно понять приверженность Цветаевой к данному слову. *Настежь*, значит – на всю ширину, целиком, полностью, *до конца*. Полнота во всем – состояние, характерное для Цветаевой. Полнота в смысле наполненности по края и через край: если любить – то всецело, если идти – то совсем, до конца, во всем²⁶.

²¹ Этимологический онлайн-словарь русского языка Макса Фасмера, <https://vasmer.lexicography.online/c/стих> [доступ: X 2017].

²² *Słownik grecko-polski*, oprac. O. Jurewicz, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa, 2000–2001, t. 2, s. 317.

²³ Происходит от др.-русск., ст.-слав. *стихъ*, далее из др.-греч. *στίχος* «ряд, строка, стих», далее из праиндоевр. **steigh* – «идти, шагать». Этимологический онлайн-словарь русского языка Макса Фасмера, <https://vasmer.lexicography.online/c/стих> [доступ: I 2018].

²⁴ Там же, <https://vasmer.lexicography.online/н/настежь> [доступ: I 2018].

²⁵ По польски, например, было в ходу выражение «*na ścież*» (позже – «*na oścież*»), которое происходит от вышедшего из обихода существительного *ścież*, означающего дверную или оконную петлю (*zawias*). В польском языке также сохранилось слово *ścieżka*, обозначающее тропинку, однако, «*na oścież*» с ней не связывается. <https://obcyjezykpolski.pl/na-osciez-albo-na-rosciez-albo-na-rozciez/> [доступ: IX 2017].

²⁶ Исследователям творчества Цветаевой несомненно приходил в голову вопрос: За что Марина любила хроматические гаммы? Необычное звучание? Определенный драматизм в них, несомненно, есть, но чтобы за это любить? Вообще гаммы не считаются музыкой, это не более чем упражнения и вот оказывается (что за удивительный факт), что их любит человек с абсолютным слухом и невероятным чувством гармонии, Цветаева. Может, любила за полноту, за то, что играя их, нужно задействовать все клавиши,

И, наконец, третья характеристика понятия настежь – его сквозной характер. В связи с этим нельзя не вспомнить другого любимого цветаевского понятия – сквозняк²⁷. То, что пролетает через распахнутые настежь окна и двери; и руки. Дом с распахнутыми настежь окнами виден насквозь; сквозь распахнутые настежь двери можно выйти на тропу или дорогу, и, наконец, распахнутые настежь руки открывают путь тому, что пролетает через грудь. Любовь тоже называется словом сквозняк. Чем же иным есть любовь, как не стихией, неуловимой как ветер и неумолимой как судьба, которая пронзает двоих насквозь, настежь, навывлет – навзничь?

Недавно у меня был чудный день, весь во имя твое. Не расставалась до позднего часа. Не верь «холодкам». Между тобой и мною такой сквозняк²⁸.

Четыре предложения из письма Борису Пастернаку, а в них – вся Цветаева. Необыкновенная, часто непонимаемая, а оттого временами превратно истолкованная. Вся видна в своих словах. И между ними. Я выбрала два слова: настежь (значение: куда – на стих; как – до конца) и сквозняк (куда – нам ли это знать; как – через). Два старых славянских слова, разных по значению, но объединенных одной общей чертой, определенной пространственной характеристикой. Настежь – наречие, сквозняк – существительное; оба слова используются для описания пространственных явлений; оба, не называя, говорят об одном и том же – о том, что находится *между*.

Не для того ли открывают двери настежь, чтобы размыть границу между *здесь* и *там*, чтобы создать пространство

полностью, всю клавиатуру до конца?. Цветаева, М., *Мать и музыка*, 1934, http://www.tsvetayeva.com/prose/pr_mat_i_muzyka [доступ: IX 2017].

²⁷ А я – руки настежь! – застыла – столбняк! / Чтоб выдул мне душу – российский сквозняк! (Из стихотворения «Другие – с очами и с личиком светлым...», 2 августа 1920, <http://www.tsvetayeva.com/poems/drugie>) [доступ: XI 2017].

²⁸ Из письма Борису Пастернаку 22-го мая 1926 г., http://www.tsvetayeva.com/letters/let_b_pasternaku_220526 [доступ: XI 2017].

между здесь и там, пространство *здесь-и-там*, пространство *ни здесь и ни там*²⁹? Не то ли делает сквозняк, что вырывается из оков бинарной оппозиции *здесь/там*? Силой своего движения, движения воздуха (того, что невидимо), сквозняк выскальзывает также из оппозиции временной: *еще* здесь, но *уже* там; а где *сейчас*?

Служение времени как таковому есть служение смене – измене – смерти. Не угонишься, не у-служишь. Настоящее. Да есть ли оно? Служение периодической дроби. Думаю, что еще служу настоящему, а уже прошлому, а уже будущему. Где оно *present*, в чем?³⁰.

„Не тот свет и не этот, – третий” – напишет Цветаева в письме своей подруге, чешской писательнице и переводчице Анне Тесковой. Бинарные оппозиции Марину теснили, например, свою встречу с Пастернаком она назвала *невстречей*³¹. Состоялась ли встреча, спросите Вы, или они так и не встретились? Состоялась не встреча³².

Попытки найти ответ на вопрос, кем была Цветаева как поэт, навели меня на мысль, что не только смысл написанного ею, но и ее саму искать следует в пространстве и времени *между*: глазом – в пространстве между написанными ею словами, ухом – в паузах.

паузы и тире

Между словами, а также между предложениями и целыми текстами, находятся (если говорить о написанном тексте) отрезки пространства, называемые пробелами, так как они

²⁹ Об этом — стихотворение Цветаевой, которое так и называется «Ни здесь, ни там».

³⁰ Цветаева, М., *Поэт и время* (1932) http://www.tsvetaeva.com/prose/pr_poet_i_vremya [доступ: X 2017].

³¹ В русском языке нет такого слова.

³² Саакянц, А., *Марина Цветаева. Жизнь и творчество*, Москва, Издательский дом: Эллис Лак, 1999, e-book: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/biografiya/saakyancsvetaeva/1935-j.htm> [доступ: XI 2017].

преимущественно белые. Даже если текст написан белыми буквами на черном фоне, пустые пространства между словами и предложениями все равно будут называться пробелами. Слово пробел образовано в результате слияния предлога *про* и прилагательного *белый*, причем *про-* выступает здесь в значении «между». Прослойка – то, что между слоями; промежуток – то, что разграничивает, размежевывает; пробел – белое пространство, которое находится между чем-то одним и другим. Безпробеловтрудночитать, хоть не значит, что это невозможно.

Если говорить о слышимом тексте, между группами слов, а также между предложениями и целыми текстами находятся отрезки времени, называемые паузами, так как они лишены звука (но не звучания!). Даже если текст читается очень быстро (как при чтении вслух на скорость), в нем все равно есть паузы, необходимые хотя бы для того, чтобы читающий сделал вдох. Таким образом, в отличие от пробелов, без которых многие системы письма обходились и обходятся по сей день, паузы в слышимом тексте необходимы хотя бы для того, чтобы читающий мог дышать.

Для исследования того, что находится *между* видимыми (в процессе чтения – слышимыми) знаками, написанными Цветаевой, мною было выбрано два явления – пауза и тире.

Сразу следует отметить, что пауза и тире – явления разного порядка: пауза – явление временное, тире – пространственное. Объединяет эти два явления то, что тире является знаком паузы. Выше я писала о фрагментах белого пространства, которые видны в написанном тексте. Тире – особый знак, обрамленный двумя фрагментами белого пространства, сам же по себе являющийся чем-то поистине удивительным – тем, что *читается* без звука. Двумя другими подобными фигурами письменной речи являются запятая и точка, но они, в отличие от тире, в большинстве случаев бывают вынужденными и неизбежными и используются во всех текстах без исключения,

начиная с любовных писем и заканчивая инструкциями к стиральной машинке³³. Тире также можно встретить в текстах, написанных канцелярским стилем, однако, оно является там скорее редкостью.

В стихотворениях Цветаевой можно встретить несколько видов пауз. Паузы в виде пробелов и паузы, обозначенные точками, запятыми и тире. Возможно, паузы, обозначенные знаком тире, отличаются от остальных. Возможно, их семантическая нагрузка больше – все это можно проверить при помощи простого эксперимента.

эксперимент

Целью эксперимента будет определить, выполняют ли пробелы и паузы семантическую функцию, и, если так, то какова она?

Инструментом для данного эксперимента послужит предложенное Чарлзом Моррисом деление на синтаксис, семантику и прагматику, где синтаксис отвечает знаковой (звуковой/графической) части высказывания, семантика – значению, а прагматика – восприятию высказывания слушателем (читателем), т.е. всему тому, что связано с пониманием.

С перспективы синтаксиса, стихотворение явится нам двояко – как явление графическое: черные буквы на белом листе и пробелы между ними; и как звуковое: звуки звучащие на протяжении определенного отрезка времени и паузы между ними. Однако, если стихотворение, с которым имеем дело, написано на знакомом нам языке, эта перспектива является возможной только в теории: смысл стихотворения захватывает нас с первых слов и мы уже не видим букв, не слышим звуков

³³ Хотя, исключения, конечно же, есть, как, например, повесть Ежи Анджеевского «Врата рая» (1960), на протяжении многих страниц не использующая ни одной точки и благодаря этому состоящая только из двух предложений.

– мы целиком и полностью находимся на уровне смысла. Для знающего язык практически невозможно удержать внимание на буквах – при первой же попытке мы буквально проваливаемся в слова, точнее, в их значения, а оттуда – в смысл целого высказывания. Еще труднее – совершенно невозможно – услышать только звуки: уже в момент звучания первого слова нас сразу захватывает смысл. Оказывается, что прагматическую и семантическую составляющую текста трудно разграничить: стихотворение явится нам как смысл. Но чем есть смысл стихотворения? Как он возникает и какую роль в нем играют паузы?

Эксперимент будет состоять из двух этапов. Сначала будет прочитано стихотворение и будет предпринята попытка реконструкции его смысла. После чего из стихотворения будут удалены не являющиеся грамматически необходимыми паузы и будет задан вопрос: утратило ли стихотворение какие-либо из своих смыслов и, если так, какую роль они играли в конструировании смысла целого стихотворения?

Прежде чем перейти непосредственно к эксперименту, цель которого заключается в более глубоком понимании семантической роли пауз, необходимо прояснить еще один вопрос, а именно, вопрос, касающийся источника смысла стихотворения вообще.

Смысл стихотворения (языкового высказывания вообще, но стихотворения в особенности) рождается в результате взаимодействия нескольких компонентов: значения отдельных слов, благодаря которым обретают свой смысл предложения, а также значения, создаваемого самим звучанием.

Уже само по себе это определение подразумевает, что паузы, являющиеся неотъемлемым элементом звучания, несут на себе семантическую нагрузку. Это утверждение носит характер гипотетический и будет подвергнуто проверке в ходе эксперимента; что же касается семантической роли звучания, то значимость этой роли подчеркивает сама Марина Цветаева.

«Есть нечто в стихах, что важнее их смысла: – их звучание»³⁴, – напишет Цветаева в 1932 году в очерке «Поэт и время». Когда она говорит о смысле стихов, то имеет в виду смысл произносимых слов, т. е. непосредственно сказанного. Этот смысл Цветаева называет содержанием стихотворения, противопоставляя ему звучание³⁵. Иллюстрацией данного утверждения является рассказанная Цветаевой тут же история о том, как в Москве, на одном из поэтических вечеров слушатели (красноармейцы) просили ее прочесть стихи про белого офицера, ошибочно воспринимая их как революционные, т. е. посвященные красным солдатам и офицерам, потому что таково было их звучание³⁶.

Думаю, утверждая, что звучание стихотворения важнее его смысла, Цветаева имела в виду – это видно из ее рассуждений – нечто столь же удивительное, сколь и неочевидное, а именно, что смысл стихотворения приносимый звучанием (музыка) является более важным нежели тот, что проистекает из непосредственно сказанного (смысл языкового сообщения). Если эти рассуждения верны, изменение звучания стихотворения приведет к изменению его смысла.

Последнее разъяснение, которое необходимо сделать прежде чем перейти к эксперименту, касается звучания. Итак, звучание стихотворения включает в себя несколько элементов: ритм, темп, голос (звучащий в нашем сознании также при чтении «про себя»), представляющие собой *как* звучания, а кроме того, звуки слов и паузы между ними, являющиеся его *что*.

³⁴ Цветаева, М., *Поэт и время* (1932) http://www.tsvetayeva.com/prose/pr_poet_i_vremya [доступ: X 2017].

³⁵ Там же.

³⁶ «Есть нечто в стихах, что важнее их смысла: – их звучание. И солдаты Москвы 20 г. не ошибались: стихи эти, по существу своему, гораздо более про красного офицера (и даже солдата), чем про белого, который бы их и не принял, который (1922–1932 гг.) их и не принял. Знаю это по чувству веселия и доверия, с которым я их читала там: врагам бросала как в родное, и по чувству (робости и неуместности), с которым их читаю здесь... [в Медоне – Ю.М.]» (Там же).

стихотворение

Руки люблю
Целовать, и люблю
Имена раздавать,
И еще – раскрывать
Двери!
– Настежь – в темную ночь!

Голову сжав,
Слушать, как тяжкий шаг
Где-то легчает,
Как ветер качает
Сонный, бессонный
Лес.

Ах, ночь!
Где-то бегут ключи,
Ко сну – клонит.
Сплю почти.
Где-то в ночи
Человек тонет

27 мая 1916 г.³⁷.

Стихотворение феноменально в том смысле, что оно описывает феномены (явления – то, что явится) без их интерпретации и, таким образом, позволяет нам самим к ним прикоснуться.

Вслушаемся в это стихотворение. Оно укачивает читателя как мать – дитя, замедляется, колышется так, как враз со все более глубоким дыханием поднимается и опускается грудь. Вертикальная ось создана образами, в первой строфе, головы, точнее, уст (целовать, имена раздавать) и рук (раскрывать двери). Во второй – голова наклоняется к рукам (голову сжав); снова голова, точнее, уши (слушать) и, «где-то» появляются ноги

³⁷ Цветаева, М., *Руки люблю...*, <http://slova.org.ru/cvetaeva/rukiliubliu/> [доступ: IX 2017].

(тяжкий шаг легчает). Третья строфа – снова голова (ко сну клонит голову) и, наконец, все тело (человек, который тонет, весь). Горизонтальная ось появляется под конец первой строфы: раскрытые настежь двери ведут в неопределенное место (где оно? где-то); ветер качает лес – горизонтальное, колышущее движение; бегут ключи – убаюкивающее журчание воды и метафора времени.

Кроме пространственных, стихотворение имеет также выразительные временные характеристики. Мы видим круг, полный – от рождения и до смерти, от момента, когда дается имя (имена раздавать) и до «тонет» (того, кто потонул, уже нет), почти слово-палиндром: тонет-тенот, палиндромность последней строфы видна в чередовании гласных (е-о-е-о-е). И, в завершение – почти неслышимое, глухое «т».

Прислушаемся сначала к тому, что стихотворение говорит нам при помощи слов. Семантическая нагрузка поделена между ними не поровну – последнее слово каждой строфы наиболее значимое, по значимости оно перевешивает все предыдущие. Почему так происходит? Может, причина в том, что за каждым из этих слов следует более долгий интервал без звука, пауза?

Вот эти слова: «ночь» (темнота, плохая видимость; понятие временное), «лес» (темнота³⁸, плохая видимость; понятие пространственное), «тонет» (погружается в воду [сон], тонет ночью – вода черная [закрываются глаза, становится темно], плохая видимость; соединение времени и пространства).

Поскольку для Цветаевой самым важным в стихах (и не только в стихах) было звучание, неудивительно, что она отдавала предпочтение слушанию перед видением. Вот как она пишет об этом в письме Анне Тесковой.

В них [в Верстах – Ю.М.] мои обе вещи «С моря» и «Новогоднее» (поэмы) названы набором слов, дамским рукоделием и слабым сколком с Пастернака, как и все мое творчество. (NB! Пастернака впервые прочла за границей, в 1922 г., а печатаюсь с 1911 г., кроме

³⁸ Ср. фразеологизм «темный лес».

того Пастернак, в стихах, *видит*, а я *слышу*, но – как правильно сказала Аля³⁹: «Они и Вас и П<астерна>ка одинаково *не понимают*, вот им и кажется»....)⁴⁰.

Рассматриваемое нами стихотворение также главенствующую роль отдает слушанию, тогда как видение отходит на второй план. Речь о засыпании и сне, т. е. таком состоянии, когда закрываются глаза – веки тяжелеют и, незаметно и неумолимо... человека уже поглощает сон. Самое удивительное, однако, то, что стихотворение не только рассказывает нам о погружении в сон – оно само является таким погружением.

Погружение состоит из двух этапов, соединенных (разделенных) словом *настежь* в обрамлении самых длинных в данном произведении пауз. Первый этап – бодрствование «здесь и сейчас» (*люблю* – глагол первого лица настоящего времени; *руки целовать*, подразумевается, «которые здесь»). Второй этап – сон: «сейчас», но уже не «здесь» (*сплю* – снова глагол первого лица настоящего времени, но уже не тут, уже *где-то*, «во сне»).

Оба состояния знакомы автору и слушателю, но сами по себе не так захватывающи как переход из одного состояния в другое. Не всегда возможно уловить момент перехода, он ускользает в одну из возможностей: *еще бодрствовать* или *уже спать*. Есть, однако же, слово, для описания этого перехода – *засыпать*. Возможно ли уловить момент засыпания? Возможно ли уловить момент, когда войско начинает отступать? Где граница между *с неба упало несколько капель* и *идет дождь*? Язык называет эти промежуточные состояния глаголом «начинаться»: *начинаю засыпать*, *начинается отступление*, *начинается дождь* (глагол несовершенного наклонения в этой форме означающий неполное действие: сравним *начинается день* и *начался день*). Но что значит *начинаю засыпать*, не является ли это на первый

³⁹ Ариадна Эфрон – дочь Марины Цветаевой.

⁴⁰ Из письма Анне Тесковой, Медон, февраль 1928 г. (http://www.tsvetayeva.com/letters/let_teskoj2_0228) [доступ: XI 2017].

взгляд понятное словосочетание лишь ширмой, заслоняющей таинственность этого удивительного пребывания *между* сном и бодрствованием? Еще не сплю, но уже и не бодрствую; еще *не там*, но уже и *не здесь*.

Стихотворение представляет собой запись перехода из одного состояния в другое. Юная, счастливая, двадцатитрехлетняя Цветаева записывает то, как она засыпает. Конец мая. Она сидит у распахнутого окна, уже совсем темно, голову сжала руками и... слушает. Видеть уже не получится, тем более чувствительно к каждому звуку ухо – слышно как по улице ходят люди, их тихие голоса, ветер будоражит молодую листву. Она в городе (в деревне битые дороги и не слышно шагов), возле самого дома несколько старых деревьев (молодые тоже шумят, но их шум не напоминает шума леса), она почти спит и ей чудится сонный-бессонный (сказочный!) лес. А в лесу – ручей, «живая вода» (шум колышимой ветром упругой весенней листвы близок по звуку журчанию воды), неизменный атрибут сказки. Вода бежит, бодрая, а в то же время ее журчание убаюкивает. Молодая женщина борется со сном, ей все труднее становится сопротивляться тому, что хочет ее поглотить (сон), и вот, ей уже не выбраться (тонет).

Стихотворение интересно своей непосредственностью – оно переносит на бумагу (переводит в звучание) одно из самых прекрасных и загадочных состояний, какие дано испытывать человеку. Состояние погружения в сон.

Важную роль в стихотворении играют слова, но не менее важную – паузы. Это нетрудно проверить путем сокращения числа пауз. Запишем стихотворение в форме трех четверостиший. Такой способ записи стихотворения назовем *первой модификацией* (в дальнейшем – M1).

Руки люблю целовать,
И люблю имена раздавать,
И еще – раскрывать двери!
– Настежь – в темную ночь!

Голову сжав, слушать,
Как тяжкий шаг где-то легчает,
Как ветер качает
Сонный, бессонный лес.

Ах, ночь!
Где-то бегут ключи,
Ко сну – клонит. Сплю почти.
Где-то в ночи человек тонет.

Для того, кто удерживает в памяти предыдущую версию текста, изменения минимальны и заметить их трудно. Не было изменено ни одной буквы, только расположение слов на строке, что привело к сокращению числа пауз. Паузы, однако же, на бумаге невидимы. Нагляднее будет представить их на схеме. Это будет ритмическая схема стихотворения, где знак тире (—) будет обозначать безударный слог, а знак тире, написанный жирным шрифтом (**—**) будет обозначать ударный. Короткая пауза будет обозначаться вертикальной линией (|), длинная – двумя вертикальными линиями (||). Сила ударения будет измеряться в баллах по шкале от 1 до 5 (1 – слабое, 5 – очень сильное) и будет записываться в круглых скобках после каждого ударного слога. Посмотрим, как будет выглядеть схема оригинального стихотворения и как – стихотворения в версии М1.

Оригинальное стихотворение:

— (4) — — — (3) |
— — — (2) | — — — (4) |
— — — (3) — — — (2) |
— — — (4) | — — — (3) |
— (4) — ||
|| — (5) — || — (4) — — (3) —

— (4) — — — (3) |
— (2) — | — — (3) — — (1) |
— (3) — — — (2) — |
— — (3) — — — (2) — |

— (4) — — — (3) —
— (3) ||

— (4) — (5) ||
— (4) — — — (3) — — (2) |
— — (3) || — (2) — |
— (3) — — (2) ||
— (3) — — — (2) |
— — — (3) | — (2) — ||

Первая модификация (M1)

— (4) — — — (3) — — — (2) |
— — — (3) — — — (4) — — — (3) |
— — — (4) | — — — (4) — (5) — ||
|| — (5) — || — (4) — — (3) — |

— — (3) — — (2) | — (3) — |
— — (3) — — (2) — (3) — — — (2) — |
— — (3) — — — (2) — |
— (3) — — — (2) — — (1) |

— (4) — (5) ||
— (3) — — — (2) — — (1) |
— — (3) | — (2) — | — (3) — — (2) ||
— (3) — — — (2) — — — (3) — (2) — ||

Как показывает ритмическая схема стихотворения в версии M1, в некоторых местах акцентирование стало более слабым, хоть в целом ритмическая структура сохранилась. Можно даже предположить, что изменения в акцентировании столь минимальны, что вряд ли могли оказать существенное влияние на восприятие стихотворения. Это предположение, однако же, стоит проверить.

Присмотримся к стихотворению в версии M1: визуально оно мало отличается от оригинала и вообще выглядит, как обычное стихотворение. Стоит, однако же, прочесть его вслух, чтобы заметить существенные изменения в звучании, что, в свою

очередь, повлекло за собой изменение смысла, а в нескольких местах – привело к его утрате.

Как сокращение числа пауз (в пространственном отношении – способ расположения слов на строке) повлияло на звучание стихотворения? В версии М1 стихотворение стало менее выразительным, менее ярким, в нем стало меньше контрастов – это легко услышать, но повлияло ли это на смысл?

В первой строфе изменился смысл словосочетания *раскрывать двери*. В оригинальной версии между *раскрывать* и *двери* находилась пауза; это была короткая пауза, но ее отсутствие привело к тому, что данное словосочетание... утратило свой перформативный характер! Когда Цветаева говорит:

...раскрывать
Двери!

То они действительно раскрываются, вернее, распахиваются. В другом стихотворении, написанном двумя месяцами раньше, встречаем строку:

Двери настежь – в ночь – под ударом ветра...⁴¹.

В нашем стихотворении при раскрытии дверей нет ни слова о ветре, но нет также никаких сомнений, что распахнул их именно он; а если и не распахнул, то точно в эти двери ворвался. Повествование ведется от первого лица, стало быть, двери в данном случае раскрывает автор. Еще одно стихотворение, написанное в тот же период, может прояснить этот вопрос.

Ах, если бы – двери настежь! –
Как ветер к тебе войти!⁴².

⁴¹ Цветаева, М., *Не сегодня-завтра растает снег...*, 4 марта 1916, http://www.tsvetayeva.com/poems/tvchniesegodna_zawtra [доступ: XI 2017].

⁴² Цветаева, М., *Ты солнце в выси мне застишь...*, 2 июля 1916, <http://slova.org.ru/cvetaeva/tysolncevysy/> [доступ: IX 2017].

Исходя из этого, можно предположить, что даже если двери в анализируемом стихотворении открывает не ветер, то автор делает это *как* ветер – стремительно, с безудержной силой, так, что двери могут... слететь с петель! Именно это значит цветаевское *настежь*.

Пастернак – это сплошное *настежь*: глаза, ноздри, уши, губы, руки. До него ничего не было. Все двери с петли: в Жизнь!⁴³

Написанное в одну строку *раскрывать двери!* даже с восклицательным знаком их не раскрывает. В словах о Пастернаке этот эффект создает отсутствие глагола: между *все двери* и *с петли*, читаемых без паузы, слушатель – не на уровне звучания, а на уровне понимания – добавляет паузу, которую можно было бы назвать «семантической», т.к. ее заполняет смысл отсутствующего сказуемого.

Возвращаясь к анализируемому стихотворению, следует отметить, что изменения смысла заметны также во второй строфе. Отсутствие паузы после *голову сжав* меняет характер следующего за ним *слушать*: оно становится простым и обыденным и в версии М1 ничем не отличается от слушания объявлений о прибытии поезда на вокзале. Совсем иначе звучит:

Голову сжав,
Слушать...

Тут слушание становится вслушиванием, прислушиванием; осознанным, весомым действием. Далее, в этой же строфе, исчезновение паузы перед словом *где-то* также в корне меняет восприятие этого слова: теперь *где-то* воспринимается ближе. В оригинале:

...тяжкий шаг
Где-то легчает.

⁴³ Цветаева, М., *Световой ливень*, Берлин, 3–7 июля 1922 г. http://www.tsvetayeva.com/prose/pr_swetowoj_liven [доступ: XI 2017].

В первоначальной версии *где-то* не только значит *далеко*, оно также лучше слышимо благодаря предшествующей ему паузе. Именно пауза позволяет услышать, что в данном случае *где-то* – не что иное, как звук шагов: где-то, где-то, где-то...

Сонный, бессонный лес, написанные в одну строку, выглядят как уточнение или исправление: *сонный, нет, бессонный*. В оригинале смысл совсем другой:

Сонный, бессонный
Лес.

В окружении пауз *сонный* и *бессонный* читаются медленнее, благодаря чему не отрицают, а, напротив, усиливают друг друга. Они не только описывают засыпание благодаря троекратному повторению глухого «с» (с-сс-с), они также вводят в сон путем снятия ощущения реальности. Пауза перед словом *лес* дает время, необходимое, чтобы чары заклинания *сонный-бессонный* успели подействовать, и они действуют: лес воспринимается как сказочный.

В третьей строфе версии М1 заметно изменение смысла трех последних строк. В оригинале пауза после *клонит* открывает последнюю дверь, за которой уже только сон. Не зря во второй строчке упоминаются ключи – это и журчащая вода и ключи, отпирающие врата в Царство Морфея. В оригинале три последние строки похожи на бормотание засыпающего; кроме того, они содержат глухие и шипящие звуки и звукосочетания, напоминающие посапывание человека, уже погруженного в сон (выделены курсивом).

Сплю почти.
Где-то в ночи
Человек тонет.

Прислушаемся: *с-ти-чи-че-то*.

В оригинале эти три строчки создают ощущение постепенного, степень за степенью, погружения... в темные воды сна.

И, наконец, в версии М1 последняя строка утратила смысл: *Где-то в ночи человек тонет*. Лишенное пауз, это предложение звучит как понурая строка из сводки новостей.

Надо признать, что удивительная действенность (не созерцательность) стихотворения и его неподдельное изящество, простота, легкость, а в то же время – насыщенность, концентрация смысла на единицу текста, не были заметны прежде и проявились только благодаря версии М1.

Мне кажется, что эта концентрация достигается именно наличием пауз. Звучит парадоксально, т.к. паузы удлиняют время звучания стихотворения, но также это время *меняют*. Благодаря пространству без знаков – звучанию без звуков – время также меняет свой характер, становится без-временностью. Текст без знака и звучание без звука создают время без времени.

Брак поэта с временем – насильственный брак. Брак, которого, как всякого претерпеваемого насилия, он стыдится и из которого рвется – прошлые поэты в прошлое, настоящие в будущее – точно время оттого меньше время, что оно не мое! [...].

Брак поэта с временем – насильственный брак, потому ненадежный брак. В лучшем случае – *bonne mine a mauvais jeu* [хорошую мину при плохой игре (фр.)], а в худшем – постоянном – настоящем – измена за изменой все с тем же любимым – Единым под множеством имен.

Как волка ни корми – все в лес глядит. Все мы волки дремучего леса Вечности⁴⁴.

Описание стихотворения и его трансформаций было бы неполным без еще одного интерпретационного ключа – роли тире. В трех последних строках первой строфы этот знак появляется троекратно:

⁴⁴ Цветаева, М., *Поэт и время* (1932) http://www.tsvetayeva.com/prose/pr_poet_i_vremya [доступ: X 2017].

И еще – раскрывать
Двери!
– Настежь – в темную ночь!

Знаменательно, что здесь только одно «пропущенное слово», вместо которого поставлено тире (*люблю* перед *раскрывать двери!*), два следующих тире – грамматически необоснованны. Зачем они нужны?

Сначала попробуем убрать «лишние» тире (вместо второго – пусть будет запятая). Может, их отсутствие наведет нас на мысль о том, почему Цветаева использовала именно этот знак препинания⁴⁵? Так измененную первую строфу назовем второй модификацией (М2).

Руки люблю целовать,
И люблю имена раздавать,
И еще – раскрывать двери!
Настежь, в темную ночь!

Перед нами строфа, совсем не цветаевская. Значит ли это, что цветаевскую строфу от нецветаевской отличают не слова – их последовательность, рифмы, а отсутствие слов – их последовательности – рифм? Почувствовать изменения, которые претерпел в версии М2 смысл слова *настежь*, позволит простая проверка. Попробуем сначала произнести это слово шепотом, потом – тихим голосом, после чего – громким голосом, и, наконец – выкрикнуть. Несложно заметить, что только в этом последнем случае *настежь* утрачивает свой описательный характер и становится *действием*. Какова же в данном случае роль тире? Для того, чтобы это слово выкрикнуть, нужно больше воздуха, чем для того, чтобы произнести его тихим голосом, поэтому прежде, чем это сделать, необходимо сделать глубокий вдох. На вдох нужно время. Тире – знак паузы: оно звучит беззвучно и дает время.

⁴⁵ Знак препинания – само название говорит об остановке (ср. *препона*), но в случае тире означает что-то противоположное – продолжение движения.

Остается последний вопрос: Зачем Цветаевой *столько* пауз? Может, потому что она хочет сказать не больше слов, чем тишины? В статье «Поэт и время» встречаем прославление тишины. Комментируя строки из стихотворения Николая Гумилева, Цветаева пишет о «времени шумах», а далее – о тех, «кто совместно с ним [Гумилевым – Ю.М.] творили тишину своего времени, о которой так чудесно Пастернак:

Тишина, ты лучшее
Из всего, что слышал»⁴⁶.

В стихах тишина – это беззвучное время. А что, если белое пространство и беззвучное время – для несказанного? А что, если несказанное – обратная сторона сказанного? Ведь если об этом задуматься, может оказаться, что сказанное – не более чем остров в океане несказанного. Буквы на белом листе; звуки, рождающиеся из тишины и вскоре затихающие; смыслы, понимаемые или нет – все это может быть лишь крохотной, видимой частью того, что перед нами скрыто. Тогда может оказаться, что сказанное – лишь слышимая часть несказанного, а слова – маленькая, видимая часть белого пространства.

Как можно услышать, понять несказанное? Распахнув то, что сказано. Настежь.

Tsvetaeva, the poet

The article aims to answer the question of who Marina Tsvetaeva was as a poet. Why did she refer to herself as a poet rather than a poetess? The answer to this second, seemingly less important question unexpectedly leads to the main hypothesis of the study. Namely, according to Marina, being a poet meant being located in a certain special space, which she referred to as neither here, nor there, in a certain special time: neither past, nor present, nor future, and in

⁴⁶ Цветаева, М., *Поэт и время* (1932) http://www.tsvetayeva.com/prose/pr_poet_i_vremya [доступ: X 2017].

a certain special way. It is hard, yet possible to grasp this last element using a certain word which captures the essence of Marina's being as a poet. This word (and notion) is *настежь* (wide open). This word is crucial for the understanding of who and in what way she was as a poet. The study is carried out in the Heideggerian spirit. The methodology includes the phenomenological approach and linguistic analysis.

Keywords: Marina Tsvetaeva, binary oppositions, pause, dash, linguistic analysis.