

Lepilová, Květuše

Слово, образ, музыка : (парадоксы юной М. Цветаевой)

In: *Moderna - avantgarda - postmoderna*. Kšicová, Danuše (editor); Pospíšil, Ivo (editor). 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2003, pp. 383-390

ISBN 8021031182

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132635>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

СЛОВО, ОБРАЗ, МУЗЫКА (ПАРАДОКСЫ ЮНОЙ М. ЦВЕТАЕВОЙ)

KVĚTUŠE LEPILOVÁ (OSTRAVA)

«Любимые вещи в мире: музыка, природа, стихи, одиночество. Полное равнодушие к....зрительности» (Ответ на анкету, 1926)

В парадоксах юности Марина Цветаева более или менее признается сама, будучи зрелой поэтессой. В молодости она уверена, что у нее нет образца для творчества, затем как дома на книжных полках стояли бюсты античных богов и героев, и не случайно многие мифологические образы и реминисценции античной культуры были ее духовной атмосферой (это показывают, например, имя дочки Ариадны, названия пьес «Федра», «Тезей» и др.). В эссе *«Мой Пушкин»*¹ она считает поэта вечным духовным спутником, «истиной в последней инстанции». Парадоксы характера и творчества поэтессы открываются в ее письмах-дневниках, в картинности и музыкальности поэзии. До эмиграции в 1922 г. нельзя не заметить, что *«Вечерний альбом»* (1909) и *«Волшебный фонарь»* (1912) были только увертюрой к будущей поэзии. С юности сложный характер, изменчивость настроений и постоянные душевные противоречия появляются не только в стихах, но и в эпистолярном наследии – в письмах-дневниках поэтессы. Когда Николай Гумилев в 1910 г. в первом произведении тогда восемнадцатилетней Цветаевой увидел будущую настоящую поэтессу, он не мог предвидеть ее жизненный и поэтический путь, и то, что в эмиграции еще более глубоко надо будет вчитываться в нее: разбив певучесть и музыкальность поэзии символистов, Цветаева провоцирует не только эмоциональной открытостью миру, но и неожиданностью поэтической речи.

Письма-дневники. *Ты дал мне детство – лучше сказки/ И дай мне смерть – в семнадцать лет! (Молитва, 1909).*

Парадоксы настроений и мыслей, жизнерадостности и смерти, появляются в письмах² к философу В. Розанову (Феодосия, 7-го марта 1914 г., пятница): « ... хочется не ходить, а бегать, не бегать, а лететь... Слушайте, я хочу сказать Вам одну вещь, для Вас, наверное, ужасную: я совсем не верю в существование Бога и загробной жизни. Отсюда -

¹ «Мой Пушкин», Париж 1939. См. Проза, Москва, Современник 1989, с. 58 – 83.

² Цитаты писем (1909 – 1922, до приезда поэтессы в Чехию) по кн.: Цветаева М. И.: Сочинения в 2-ух томах. Т. 2: Проза. Письма. Сост., подгот. текста, коммент. А. Саакянц. Художественная литература, Москва 1988.

безнадежность, ужас старости и смерти.... Безумная любовь к жизни, судорожная, лихорадочная жадность жить...". И снова Розанов (Феодосия, 8-го апреля 1914 г., 3-ий день Пасхи): *...Сейчас так радостно, такое солнце, такой холодный ветер. Я бежала по широкой дороге сада, мимо тоненьких акаций, ветер трепал мои короткие волосы, я чувствовала себя такой легкой, такой свободной. Сев за стол, я сразу взялась за ручку и вот еще не знаю, о чем буду писать".* Письмам свойственны и мимолетные наблюдения, и открытая эмоциональность девочки-подростка: Эллису (Париж, 22-го июня 1909): *„О мама! - говорила я, - когда я смотрю на Елисейские поля, мне так грустно, так грустно».* М. А. Волошину (Гурзуф, 18-ого апреля 1911): *«...пишу Вам под музыку, - мое письмо, наверное, будет грустным.. Курю больше, чем когда-либо, лежу на солнышке, загорая не по дням, а по часам, без конца читаю - милые книги!"*

Письмо как жанр обращается к адресату, но юной Цветаевой письма служат монологом, а среди монолога вдруг появляется диалог: *„...я говорила по телефону с Брюсовым... и между прочим такая фраза: „Одна маленькая оговорка, можно?„ - „Пожалуйста, пожалуйста! «Я, робким голосом: - „Можно мне привести свою сестру?"“* (письмо М. А. Волошину, Москва, 3-го декабря 1911 г.).

В письмах, с одной стороны, жизнерадостность, обаяние солнцем и ветром, с другой стороны - ужас смерти. С одной стороны, лермонтовская тоска, одиночество полусиротства, с другой - жажда юной радости, общения, поиска близкого человека. С замкнутостью характера зарождающейся поэтессы письма обнаружили ее эмоциональную открытость миру. Романтическая противоречивость души поражает в связи с энергией пафоса молодости. Особый акцент в ее корреспонденции имел мотив смерти. Даже уже в поэзии семнадцатилетней поэтессы появляется не модный мотив, а постоянный лейтмотив: *(„Ты дал мне детство лучшие сказки, дай мне смерть - в семнадцать лет“)*, что противоречит ее юному пафосу. Оказавшись под влиянием смерти матери, под влиянием интеллектуальной семьи (подобно Блоку, Пастернаку, Белому) и семейной традиции, Цветаева пафосом юности скрывает трагичность и мысли о смерти. Но тоска ей была врождена и, будучи неуверенной, она любила ее провоцировать.

Картинность (по Цветаевой «зрительность») своей поэзии Цветаева сама подтверждает призывом: *«Через пятьдесят лет все мы будем в земле(...) Закрепляйте каждое мгновение, каждый жест (...). Не презирайте „внешнего.! Цвет ваших глаз так мне важен, как их выражение*

(...).“ С другой стороны, в „*Ответе на анкету*» (1926) она пишет: «*Полное равнодушие (...) к зрительности...*».³

2. «*Мои стихи - дневник ...*» («*Из двух книг*», 1913). Первые стихи Цветаевой были написаны в 1908 – 1914 гг., первые ее книги изданы, когда ей было восемнадцать и двадцать лет: («*Вечерний альбом*» 1910, «*Волшебный фонарь*» 1912). Юная поэтесса Цветаева открывает определяющую функцию детства поэтессы и потребность полусироты излить душу. Цветаева родилась в семье профессора-искусствоведа, создателя Музея изобразительных искусств и талантливой пианистки, которая сочетала в себе немецкое и польское, что, может быть, отразилось во взрывчатом темпераменте дочки: «*Руки, которые в залах дворца/ Вальсы Шопена играли.../По сторонам ледяного лица - /Локоны в виде спирали./День был невинен, и ветер был свеж...../Темные звезды погасли./Бабушка! Этот жестокий мятеж/В сердце моем - не от вас ли?..(Бабушка, 4 сентября 1914)*. Когда в 1921 г. Цветаева обнаруживает перелом в творчестве, она изменяет напевности ради торжественности, одичности стиля, ее слово становится жестом, провокацией, и мир открывается не в красках, а в звучании. Главное средство организации речи - ритм. Вся поэзия Цветаевой - это страстный монолог-исповедь. Поэтесса пражского этапа требует уже более сложной читательской рецепции мысли. Не открыла ли Цветаева еще до приезда в Прагу свой творческий перелом в стихотворении „*Глаза,*: «*Одна половина окна растворилась,/Одна половина души показалась./Давай-ка откроем и ту половинку,/И ту половину окна!*» (25 мая 1920).

3. Слово, картинность, жест и звучание. По толкованию Потебни⁴, слово с самого своего рождения есть для говорящего средство понимать себя. Внутренняя форма, кроме фактического единства образа, дает еще знание этого единства, она есть не образ предмета, а образ образа, то есть представление. Представление есть известное содержание нашей мысли, но оно имеет значение не само по себе, а только как форма, в какой чувственный образ входит в сознание. Оно – только указание на этот образ и вне связи с ним, то есть вне суждения, не имеет смысла. «Но представление возможно только в слове, и потому слово независи-

³ См. 2, с. 589.

⁴ Потебня, А. А.: Эстетика и поэтика. Москва 1976, Раздел первый «Мысль и язык». Слово как средство апперцепции, с. 122 - 143. Представление, суждение, понятие, с. 144 – 173: «Язык есть средство не выражать готовую мысль, а создавать ее. Слово одинаково принадлежит и говорящему и слушающему, а потому значение его состоит не в том, что оно имеет определенный смысл для говорящего, а в том, что оно способно иметь смысл вообще.»

мо от своего сочетания с другими, взятое отдельно в живой речи, есть выражение суждения, двучленная величина, состоящая из образа и его представления» (147 - 148). И так, существуют представления как лейтмотивы, преследующие поэзию Цветаевой. Напр. слово «*глаза*» лежит часто в центре цветаевских образов и метафор ее поэзии и прозы, как например, «*Георгий*»: *Ресницы, ресницы* 9. 7. 1921, «*Пригвождена*»: *Глазами ведьмы зачарованной* 25. 5. 1920, «*Две песни*»: *Вчера еще в глаза глядел* 14. 6. 1920, «*Стихи сироте*»: *В синее небо ширя глаза* 1936, Март: *О, слезы на глазах* 15. 3. – 11. 5. 1939 и др. В 1938 г. образ глаз поэтесса снова углубляет в прозаической «*Повести о Сонечке*»: „*Глаза карие, цвета конского каштана, с чем-то золотым на дне, темно-карие с - на дне - янтарем: не балтийским: восточным: красным. Почти черные, с - на дне - красным золотом, которое временем всплывало(...) Еще скажу: глаза немножко хмурые: слишком много было ресниц, казалось-они ей мешали глядеть, то как же мало мешали нам их, глаза, видеть, как лучи мешают видеть звезду. И еще одно: когда они плакали - эти глаза смеялись. Поэтому их слезам не верили.*“⁵

Слово как метафора – нарушение традиционных связей, но, как ни парадоксально это звучит, нарушение нормативного характера: т. е. выявление заложенных, но не используемых в языке возможностей, расширение возможностей реализации слова. На самом деле в течение т. н. деметафоризации метафоры (восприятия на уровне сознания адресата, процесс ее конкретизации представления и понимания) адресат воспринимает метафору целостно, во всем богатстве красок и изобразительности. Как известно, каждое конкретное значение слова выявляется только в контексте. В сознании адресата вне контекста всплывет основное значение данного слова (напр., слово *опыт* вызывает антиципацию основного значения – *жизненный*, но у физика – *эксперимент*). При метафоризации слова один из компонентов значения выступает на первый план (и следует отметить, что иноязычный перевод метафоры обычно не может идентично выразить ее сущность.) В метафоре наличие чувственно-наглядной стороны значения: в цветаевской метафоре *луны глаз* (по анкете среди первокурсников) луна связана с разными доминирующими представлениями (*огромная, одинокая, таинственная, далекая, прекрасная, серебряная*), в поэтическом контексте метафорической конструкции сближаются с поэтикой словосочетания *луна и глаза*. Т. е. в сознании адресата метафоры она воспринимается в сложном процессе, где сближаются предметы.

Хотя в *Ответе на анкету* (1926) Цветаева сопротивлялась «зрительности», еще 1913 г. она призывала к ней в предисловии к сборнику сти-

⁵ См. 2, т. 2. «Повесть о Сонечке», с. 129.

хов «Из двух книг» (1913): *Через пятьдесят лет все мы будем в земле(...) Закрепляют каждое мгновение, каждый жест (...). Не презирайте „внешнего“,! Цвет ваших глаз так мне важен, как их выражение(...).“⁶*

4. От картинности к музыкальности. «Ты не женщина, а птица, / Посему летай и пой». (1 ноября 1918)

Этот собственный призыв к художественному Цветаева решает с вопросом пространственности, связывающейся преимущественно с наличием словесного и визуального образа, отсутствующего в музыке. (Сильное впечатление картинности, вызванное стихами, часто позволяет сделать предположение, что формообразующий принцип в стихах Цветаевой умножила музыкальность, которая тесно связана с музыкальной чувствительностью юной Марины, поддерживаемой ее матерью).

Человек как реципиент не требует кодирующего механизма сознания (как это необходимо в звуковой цепи речи для того, чтобы произошел трансфер внешнего во внутреннее). Интерсемиотические связи возникают, конечно, везде там, где исполнение музыки является составной частью определенного художественного текста совместно с другой художественной деятельностью (напр., в музыкальном театре, а также в вокальной музыке). Музыка стихов Цветаевой соответствуют Скрябин, Стравинский (позже - Шостакович, не случайно написавший несколько произведений на ее стихи). Музыка Цветаевой была атональной, дисгармоничной, нередко с ритмом синкоп.⁷ Приметы подобной манеры

⁶ См. 2, с. 589. Картинность заинтересовала первых чешских переводчиков Цветаевой. В рецепции юной Цветаевой в Чехии значительную роль сыграли три моравских переводчика: Ярослав Выплел (живущий в Брно), Ярослав Тейхманн на севере Моравии (живущий близ Остравы), О. Ф. Баблер (живущий в Оломоуце). Уже 27-ого февраля 1916 года в Остраве появилось стихотворение Цветаевой „На бульваре“ в переводе Я. Выплела (1890 – 1969). Переводчик старался дать девочке русское имя, но, злоупотребляя деминутивами, он подчеркнул полудетское в стихах наивностью формальной (газета *Ostravský deník*, 1961, с. 104, *Nedělní besedy Ostravského deníku, příloha k č.1*). Об этом больше: Лепилова, К.: Эпистолярное наследие юной поэтессы Цветаевой и моравские переводчики. (На конференции 1999 в Праге, сборник в печати).

⁷ Первым у нас заинтересовался этим уже в 1921 г. чешский переводчик Тейхманн (см. также: Лепилова, К.: Художественные переводы Ярослава Тейхманна. *Opera Slavica* 1992, II, 3, 52 – 57.) В архиве города Опава находится в рукописи опыт Тейхманна дать интерпретацию уникального стихотворения Цветаевой (односложного, состоящегося из 16 строк) - „Возвращение вождя“ (под названием „*Vojvodův návrat*). По словам переводчика в интервью с К. Лепиловой 13-ого июля 1992 г., Цветаева уже тогда восхищала его «страстью писать и творческой тревогой». Его привлекали ее «эллиптический, прерывистый стиль, внезапные, неожиданные паузы, вводные

Цветаевой можно обнаружить почти повсюду – за исключением ее первых книг «Вечерний альбом» и «Волшебный фонарь».

Музыка как ритмическое чередование тонов и пауз определяет себя в отношении к пространству (ритм как процесс возвращения является синтетической пространственно-временной конструкцией). Музыка оказывается наиболее физиологичной из всех видов искусства. Ритмическая пульсация человеческого организма и ритмически организованная звуковая конструкция могут взаимодействовать друг с другом. Музыка, ритмически повторяющаяся, предполагает непосредственное физиологическое воздействие, осуществимое помимо сознания. В силу своей асемантической музыка воспринимается как беспредельное абстрактное оперирование чистыми закономерностями, подобно математике.

5. Парадокс не-музыкальности. *«Ты требуешь от стихов того, что может дать – только музыка! ...Под видом нот – книги.»* (Бальмонт). *«Еще доказательство твоей немзыкальности! – восклицала мама.»*

После смерти матери-поэтессы Марина перестала играть на рояле, хотя она думала, что если бы мама жила, наверное, она, Марина, кончила бы Консерваторию и вышла бы неплохим пианистом: *«ибо данные были. Но было другое: заданное, с музыкой несравненное и возвращающее ее на ее настоящее во мне место: общей музыкальности и «недюжинных» (как мало!) способностей.»* По эссе Цветаевой «Мать и музыка» стало известным, что когда в семье родился не ожидаемый сын, а дочка Марина, мать сказала: *«По крайней мере, будет музыкантша...слуху моему мать радовалась и невольно за него хвалила..ты ни при чем. Слух – от бога.* Главным действующим лицом детства Марины стал рояль: *«оказалась на удивительность растяжимая рука и еще сильный удар»*, но из-за незнания нот у пятилетней появляется сильное воображение (*«клавиши я любила: за черноту и белизну»*). Марина стала любить слова: *Клавиатура – «слово такое мощное, что ныне могу его сравнить только с вполне раскрытым крылом орла...хроматическая гамма – слово звучавшее водопадом горного хрусталя..., но больше всего... Скрипичный ключ. ... слово – такое чудное (почему скрипичный, когда – рояль).*

Цветаева писала: *«... причиной было излишнее усердие моей матери, требовавшей с меня не в меру моих сил и способностей... настоящей-*

конструкции, частые переносы, многообразная пунктуация, изобилие знаков - вопросительный, восклицательный, двоеточие, тире, точки с запятой и др.»

го рожденного призвания. С меня требований – себя! С меня, уже писателя – меня, никогда не музыканта...Музыку – любила, я только не любила – свою. Когда я потом, вынужденная необходимостью своей ритмики, стала разбивать, разрывать слова на слог путем непривычного в стихах тире, и все меня за это, годами, ругали, а редкие хвалили...я ничего не умела сказать, кроме: Так нужно, - и я вдруг однажды глазами увидела те, младенчества своего, романсные тексты в сплошных законных тире – и почувствовала себя омытой: всей Музыкой, что вся моя «немузыкальность» была – всего лишь другая музыка!»⁸

Однако от матери к дочке перешел особый дар воспринимать мир через звук. Музыкальность матери наконец как бы сказала в стихе дочке, но не так, что он был певуч, мелодичен, а в самих приемах стихового исполнительства. Редкость таланта Цветаевой не похожа на символическую звукопись, ее редкость таланта оказалась способностью слушать музыку в мире, что родственно, кажется, блоковскому дару выявлять музыку из хаоса. В отличие от символистов, украшающих слово музыкой, Цветаева берет поэтическое слово, когда оно само появится из звуково-речевого моря. Звук и музыка речи в ее сознании были источником поэтического образа: слово при входе в поэтическую строку, в строфу, как бы не могло забыть царства речи. Однако не как символисты, в поиске гармонической мелодии. Наоборот: поэтесса резала строку цезурой, усекала стопы, с помощью тире отбрасывала слово, отрезав слог, бросив слово в следующую строку с восклицательным знаком. Другой раз она замедляла темп строки, почти останавливала ее, повторяла в нескольких вариациях, чтобы смысл прямо обнажила. И так, конечно, музыка стиха подчинилась смыслу речи. Хотя поэтесса ценила виолончели как сочетание музыки с тембром человеческого голоса, у нее нет певучести, мелодичности. Стихи порывисты, в дисгармонии. Подчиняясь интонации и музыкальным синкопам, поэтесса безжалостно рвет строку на отдельные слова, даже слоги переносит в другой строчечный стиховой ряд, верит ритму пауз и стихии поэтической речи, подобно музыканту, утонувшему в стихии музыки...

Музыка предполагает физиологическое воздействие, осуществимое помимо сознания (музыкальное повествование обращается непосредственно к бессознательному, и так, музыка обладает трансцендирующими возможностями). Асемантичность музыки воспринимается как предельно абстрактное оперирование чистыми закономерностями, подобно математике. Полюсы восприятия музыки совпадают с границей между физиологией и сознанием.

⁸ «Мать и музыка». М. Цветаева. Проза, Москва. 1989, с. 58 – 83.

Цветаеву интересовала судьба ее книг среди читателей: от читателя и слушателя стихи Цветаевой требуют сильного напряжения, сосредоточенного вслушивания. Если механизмы чтения затрудняют речемыслительную деятельность больше, чем восприятие иконической информации, то чувствительность к слову, особенно в настоящее время, понижена. Взрыв иконизма в словесном искусстве и исследование восприятия иконических (и синтетических) искусств показывают утрату интереса адресата к качеству искусства слова, именно в иноязычном оригинале. Итак исследование конкретизации художественного текста Цветаевой должно быть на стыке междисциплинарных наук. Структура способности мыслить словесно--художественными образами и воспринимать их ждет дальнейшего исследования в социологическом и психологическом планах.

Поэтессу преследовали парадоксы ее жизни и творчества. Однако не было ли именно это движущей силой ее поэтики? Ее поэтика борется с противоречиями, но в них Цветаева вечна.

Summary

The presented study examines the way in which the young poet Marina Tsvetayeva have introduced readers to her early poetry. The poet's youthful correspondence and her life are characterized by a diaristic style and by a descriptive, imagistic, musical and monologic voice. This characteristic feature of poet's early work is underlined by the analysis of the style of her correspondence, by prosaic essays and by the opposition of word as image and as music.