

ЯЗЫКОВОЙ ПОТЕНЦИАЛ СЛОВА В ПОЭЗИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ

Создавая художественное произведение, писатель активизирует глубинные связи, «пробуждает» семантические потенции слова. В эстетическом плане слово обладает сложным внутренним строем, его звуковой, образный и смысловой состав приобретает разного рода значимость, которая сопряжена со сложным процессом «кристаллизации» идеи, напряженной «работой духа». Эстетическая ценность художественного текста создается не только речевыми формами художественного высказывания, но и всей структурой произведения. В этом плане особое значение приобретает вопрос о взаимодействии слова и контекста. Н. Н. Амосова выражает мнение о том, что «процессы в слове нельзя рассматривать в отрыве от речи» [1, с. 39]. В работах В. В. Виноградова также неоднократно подчеркивается, что «значение слова реализуется и определяется контекстом его употребления» [2].

Поэтическое словоупотребление М. Цветаевой отличается уникальностью, нестандартностью, яркостью ассоциирования и смыслопорождения. Поэт по-новому интерпретирует сущность окружающих нас явлений и реалий, устанавливает парадоксальные ассоциативные связи между ними, ведь в создаваемом ей поэтическом мире нет места банальности и случайности.

Для поэзии М. И. Цветаевой характерно частое употребление слов *время, век, час, миг, ночь, день*. Данные лексемы, обладая ярко выраженной временной семантикой, в поэтических текстах приобретают дополнительные понятийные и эмоционально-экспрессивные смыслы.

Слово *ночь* может приобретать пространственное значение, поскольку темнота, свойственная данному времени суток, покрывает всё окружающее пространство. Таким образом, погруженные в ночь предметы как бы растворяются, утрачивая свои грани и отличительные черты. В этих случаях мы можем наблюдать феномен синкретического слияния временного и пространственного смыслов: *Руки люблю / Целовать, и люблю / Имена раздавать / И ещё — раскрывать / Двери! / — Настежь — в тёмную ночь!* («Бессонница»). Побуждение, выраженное именной конструкцией с предлогом *темную ночь*, имеет явно выраженную пространственную семантику, поскольку в подобных случаях налицо четкое указание на направление движения. *Ночь* мыслится как некое направление, представляющее собой тот всеобъемлющий континуум, который окружает островок, неподверженный влиянию темноты (освещенное помещение), являющийся исходной точкой движения.

Безусловно, время, представляющее собой ту величину, которая определяет существование материи в каждой временной точке, не может мыслиться узко. В рамках одного четверостишия слово *ночь* может иметь совершенно разное значение: *В огромном городе моём — ночь. // Из дома сонного иду — прочь. // А люди думают: жена, дочь, — / А я запомнила одно: ночь.* («Бессонница»). В первом случае слово *ночь* — время суток. Во втором

— имеет предметно-одушевлённое значение и ставится в один ряд с существительными *жена, дочь*. *Ночь* в поэзии Цветаевой ассоциируется с тайной, которую способен открыть, разгадать не каждый. *Ночь* сочетается со словом бессонная. Ночь способна зажечь, открыть тайну. Таким образом, М. Цветаева видит мистический характер этого слова. Этот смысл вкладывался в слово *ночь* славянами издавна, но в поэзии М.И. Цветаевой он наполнен мистикой, т.к. *ночь* — время познания себя, тайн жизни, возможность прислушаться в тишине к особенному миру, к себе. Такое видоизменение смыслов обусловлено активным использованием системно-окказиональных компонентов, представляющих собой квантированные компоненты семантики.

Значимой в поэзии Марины Цветаевой является лексема *глаза*, текстовая парадигма которой содержит следующие ассоциаты: *два зарева — зеркала — два недуга — два сферических жезла — два черных круга полярных — пламень и мрак — две черных ямы — два солнца — два жерла — два алмаза — подземной бездны зеркала — два смертных глаза и др.* («Глаза»). Ключевое слово открывает неисчерпаемую и невыразимую глубину своим отношением к смыслу. Оно коннотирует признаки страдания, опустошенности, бездны, смерти. Появление пламени в черноте преобразует мрак в свет: лучи, два солнца, два алмаза, зеркало. Таким образом, смертельное страдание приводит к преодолению смерти бессмертием.

Особую семантическую насыщенность в цветаевском контексте имеют образы земной стихии: *цветок — куст — дерево — лес*. С мотивом вечности, органически связанным с традиционной темой поэта и поэзии, соотнесены цветаевские образы куста и деревьев. Центральный образ цикла «Куст» наделен некоторой долей абстракции. Парадигма ключевого номинанта: *имуций; тогда бы цвел мне прямо в разверстую душу; полная чаша куста; от куста — тишины* и т.д. разрушает обыденное представление о реалии. Культурный компонент лексической единицы *куст* остается на периферии коннотации. С его помощью Цветаева обращается к нераскрытому феномену творчества, к условно названному первому этапу творческого процесса, который характеризуется внутренним сосредоточением, медитативным состоянием поэта: *...А мне от куста — тишины: / Той, — между молчанием и речью, / ...Той — до всего, после всего...* Куст — это прибежище для души поэта. Куст манит поэта, ибо нуждается в нем. Куст и поэт взаимодействуют друг с другом, сливаются, между ними существует вечная тайна, которую должен понять и раскрыть читатель: *Что нужно кусту от меня?.. / А нужно! иначе б не шел / Мне в очи, и в мысли, и в уши. // Не нужно б — тогда бы не цвел / Мне прямо в разверстую душу...* Поэту же от куста нужна только тишина творчества, Вселенной, невнятицы хаоса, которая, заполнив душу, становится творчеством. Данный образ определяет направление восприятия, формирует смысл всего стихотворения.

Марина Цветаева часто использует слова-номинанты, узуальные коммуникативные возможности которых явно ограничены, а их культурный потенциал близок к нулю. Вместе с тем, воплощая определенные индивидуально-авторские интенции в тексте, эти лексические единицы могут

наделяться оригинальным и глубоким эстетическим смыслом. Автор привносит в их узуальную семантику свежее культурологическое звучание, благодаря которому они, «обрастая» индивидуально-авторскими ассоциациями, коннотациями, могут достойно войти в культурный тезаурус эпохи.

Сужение, акцентуализация коммуникативного потенциала и ассоциативных связей характерны, в частности, для слов, отражающих представления о внутреннем мире лирической героини. Например, *дом* (ключевое слово одноименного стихотворения) предстает как интимное пространство ее души. В контексте актуализируются признаки: *мой, родной, отчий*. Например: «дом — будто юности моей / день», «будто молодость моя / — меня встречает», «девический дагерротип души моей». Дом, стоящий на границе миров, служит одновременно защитой от жестокой реальности и надежным оплотом в эфемерности поэтического вымысла. В тексте целенаправленно актуализируются ассоциаты, формирующие общий смысл: «мечта о защищенном, изолированном от тягот и невзгод окружающего мира месте». Подобным образом реализуется коммуникативный потенциал еще ряда слов, например: *сад* интерпретируется как тихое убежище от мира; *рай* — как воображаемое место покоя избранных; *остров* — как пространство изолированное, уединенное. Так воплощается стремление автора защитить, сберечь чистоту и целостность своего Я, оградиться от посягательств окружающей действительности, враждебной и чуждой. Контекст усиливает, образно трансформируя, ряд отдельных смысловых признаков, характерных для этих слов в узусе.

Расширение, вплоть до семантических метаморфоз, узуально закрепленных коммуникативных возможностей слова происходит, в частности, в тех случаях, когда автор, опираясь на известные адресату реалии существующего мира, создает ассоциативно-образное представление о мире поэтическом, эфемерном и недоступном. Актуализация коммуникативных возможностей семантики слова характеризуется необычностью ассоциирования, нестандартной сочетаемостью слов, хотя основой для этого служат узуальные смысловые признаки. Например, в цикле «*Облака*» — это способность реалии изменять форму; в цикле «*Ручьи*» — характер звучания и внешний вид объекта, стимулирующие возникновение в контексте новых неожиданных ассоциативных связей, значительно расширяющих коммуникативный потенциал ключевых слов. Облака и ручьи становятся элементами образного строя произведения, реалиями поэтического мира, создаваемого автором. Существовая в реальности как природные явления, они предстают лирической героине воплощением яркого и мятежного воображаемого мира. Его эфемерный призрачный образ вполне соответствует недосыгаемости облаков и текучести ручьев, их струящейся динамичной сущности. Драматические события реальной жизни, преломившись сквозь призму поэтического воображения автора, его культурологического тезауруса, воплотились в грандиозной панораме, образно запечатлевшей события великой древности.

Особенно значительные преобразования претерпевает коммуникативный потенциал слов, обозначающих наиболее значимые для М. Цветаевой понятия и явления окружающей действительности. Поэт отказывается от их обыденного, стереотипного восприятия, трансформируя, преобразуя их в новые сущности и образы. Например, со словом происходят семантические метаморфозы при описании поэтической реальности, творцом которой выступает автор, приобщающий читателя к своему мироощущению: *Цыганская страсть разлуки! / Чуть встретишь — уж рвешься прочь! / Я лоб уронила в руки / И думаю, глядя в ночь: / Никто, в наших письмах роясь, / Не понял до глубины, / Как мы вероломны, то есть — / Как сами себе верны.*

Поэт намеренно игнорирует явные, легко угадываемые лексические мотиваторы слова вероломство — «вера + ломать», предлагая единственный, свой, — верность. Вероломство становится отражением цельности лирической героини, не желающей забыться, отдаться чувству, растворить свое Я в любимом, соединиться с ним. Поэтому она отвергает все попытки сближения. «*Цыганская страсть разлуки*» — это жажда свободы и независимости от всего, даже от любимого. Единственный компромисс, который она принимает, — переписка, своеобразная близость через расстояния.

Ключевое слово в данном случае утрачивает свою отрицательную окраску, меняет ее на субъективно положительную и приобретает смысл, который можно сформулировать как: «стремление любой ценой сохранить целостность, цельность своего Я, своеобразный эгоцентризм, полностью преодолевший потребность в близости любимого человека». Создавая сложный образ, поэт старательно предаст забвению исходную семантику, известную адресату, и внутреннюю мотивированность ключевого слова, эксплицируя свою собственную интерпретацию («то есть сами себе верны»).

Каждый из рассмотренных типов семантических модификаций слова в художественном тексте представляет собой некую обобщенную модель, демонстрирующую перераспределение его семантических признаков, причем выдвижение на первый план доминантных или фоновых признаков определяется эстетически обусловленной коммуникативной задачей автора. В соответствии с этим акцентируется либо ядерная зона узувального коммуникативного потенциала слова, либо периферия, отражающая его авторскую интерпретацию, либо то и другое.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амосова, Н.Н. О синтаксическом контексте // Лексикографический сборник / Гл. ред. С. Г. Бархударов. — М.: ГИС, 1962. — Вып. 5. — С. 38–45.
2. Виноградов, В.В. О теории художественной речи. — М.: Высш. шк., 1971.