

Andriej Ranczyn

Uniwersytet Moskiewski

ПОЭТИКА ОППОЗИЦИЙ И АНТИТЕЗ В ЛИРИКЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ: ПРЕОДОЛЕНИЕ ТРИВИАЛЬНОСТИ

The Poetics of Oppositions and Antitheses in the Lyrics of Marina Tsvetaeva: Overcoming of Triviality

ABSTRACT: The lyrics of Marina Tsvetaeva (and, more broadly, her works in general) is characterized by the opposition: the lyrical heroine (and her «twins» in the cases of the so-called role-playing lyrics) ↔ world of the vulgar routine. This opposition is trivial. However, antitheses, that implement these invariant oppositions, are not banal. This originality is created by the violation of semantic predictability and by the deviation from the expected «correct» syntactic patterns. The poetics of oppositions and antitheses is analysed on the material of two Tsvetaeva's poems: «Кто создан из камня, кто создан из глины...» and «Квиты: вами я объедена...».

KEYWORDS: Marina Tsvetaeva, triviality, poetics, poems, lyrical heroine

Как известно, для лирики Марины Цветаевой (и, шире, ее творчества в целом) характерна оппозиция: лирическая героиня (и ее «двойники» в тех случаях, когда это так называемая ролевая лирика) ↔ мир повседневности, обыденности. Эта инвариантная оппозиция реализуется в различных контрастах, оппозициях более конкретных. Лирическое я в стихотворениях Цветаевой может противопоставляться окружающей, обстающей его реальности по таким контрастным признакам, как: духовность, обладание творческим даром ↔ пошлость, приземленность; страстность ↔ бесчувственность; приверженность свободе ↔ чуждость свободе, подчинение общепринятым стереотипам; демонизм ↔ верность общепризнанной морали и авторитету официальной «веры»; безрассудная смелость ↔ трусоватая опасливость и так далее. «В типичном лирическом герое Цветаевой есть все: и от Черта, Дьявола, Демона, беса и от

Бога, ангела. В нем конфликтно совмещаются ад и рай, тьма и свет, борются страсти-демоны, своевольный произвол Лукавого и Божий Промысел, направляющий душу по истинному пути» (С. Ельницкая)¹. Эту трактовку можно соотнести с характеристикой, принадлежащей З.Н. Миркиной: «Широкая, широченная русская душа... неистовая душа, исступленная, безмерная <...> В груди ее совмещалось несоизмеримое и несовместимое. Все несла. <...> А на этом свете она широка... Слишком широка, как сказал бы Достоевский. Безмерность – вот качество, с которым она, кажется, родилась на свет»².

Как инвариантная оппозиция, так и ее реализации-варианты относятся к «общим местам» поэтической традиции. Восходят они прежде всего к романтической литературе, хотя некоторые оппозиции встречались, конечно, и прежде. Обращение к этим оппозициям характерно для многих поэтов Серебряного века – в том числе для авторов, во многом диаметрально противоположных, как, например, символист Блок, не порывающий с романтическими традициями, или футурист Маяковский, и материал, и образность которого носят подчеркнуто антиромантический характер. Преодоление банальности, которая укоренилась в этих предсказуемых, многожды использовавшихся и подвергшихся автоматизации оппозициях, происходит в поэзии Серебряного века различными способами. Очень интересен пример Цветаевой, у которой семантика оппозиций абсолютно тривиальна, однозначна, однако глубоко нетривиальны структуры в тексте, посредством которых эти оппозиции выражены. Структуры, с помощью которых воплощены оппозиции, я буду называть антитезами. В отличие от оппозиций, являющихся результатом абстрагирования и интерпретации – своеобразного перевода поэтического текста на понятный, концептуализированный язык, антитезы манифестируются, проявляются в определенных синтаксических конструкциях, обладают языковой формой выражения.

Первый пример – стихотворение «Кто создан из камня, кто создан из глины...» (1920):

Кто создан из камня, кто создан из глины, –
А я серебрюсь и сверкаю!
Мне дело – измена, мне имя – Марина,
Я – брэнная пена морская.

¹ Светлана Ельницкая, *Поэтический мир Цветаевой: конфликт лирического героя и действительности*, «Wiener Slawistischer Almanach», 1990, sonderband 30, s. 81. Показательны в этой связи интерес и тяга Цветаевой к хлыстовству; см. об этом: Александр Эткинд, *Хлыст: Секты литература и революция*, Москва 2013, с. 512–537.

² Зинаида Миркина, *Избранные эссе: Пушкин, Достоевский, Цветаева*, Москва 2008, с. 122–123.

Кто создан из глины, кто создан из плоти –
 Тем гроб и надгробные плиты...
 В купели морской крещена – и в полете
 Своем – непрестанно разбита!
 Сквозь каждое сердце, сквозь каждые сети
 Пробьется мое своеволие.
 Меня – видишь кудри беспутные эти? –
 Земною не сделаешь солью.
 Дробясь о гранитные ваши колена,
 Я с каждой волной – воскресаю!
 Да здравствует пена – веселая пена –
 Высокая пена морская!³

На уровне семантических оппозиций стихотворение выглядит банальным: свобода (изменчивость, легкость, «своеволие», веселье) лирической героини противопоставлена инертности, скуке («каменности») ее антиподов – абсолютных «других», людей массы, толпы. Однако антитезы, посредством которых выражена эта дихотомия, отнюдь не обладают такой же простотой и прозрачностью.

Если первый член, негативный элемент оппозиции создается в строке с помощью достаточно простых метафор (*камень* и *глина*), имеющих, по крайней мере на первый взгляд, прозрачную семантику, то второй элемент, позитивный, такого простого смысла уже не несет. Вместо ожидаемой антитезы: «Кто создан из камня, кто создан из глины» [↔ А я создана из /иного, легкого материала/] выстраивается непрямая, «лукавая», «кривая» антитеза, второй элемент которой имеет совсем иную синтаксическую структуру, а противопоставленный первому член – другую, нежели, первый, частеречную принадлежность и другую синтаксическую функцию в предложении (не существительное, не дополнение, а глагол, предикат, сказуемое). Материалу (*камню* и *глине*) противопоставлено действие или, точнее, свойство, проявляемое в действии (*серебряюсь* и *сверкаю*). Читатель с помощью своеобразного переписывания цветаевских строк может восстановить их «глубинную структуру», которая должна иметь такой характер: «Кто создан из камня, кто создан из глины, / А я [создана из пены]». Твердая материя (камень и глина) противопоставлена жидкой (пена, морская вода). Одновременно выстраиваются подразумеваемая оппозиция: неспособность отражать

³ Марина Цветаева, *Собрание сочинений в 7 томах*, составление, подготовка текста и комментарии Анны Саакянц и Льва Мнухина, Москва 2004, т. 1, с. 534–535.

свет, «темность» (*камень* и особенно *глина*) ↔ светоносность (*серебряюшь и сверкаю*)⁴.

«Отгадка» дана только в четвертой строке первого катрена (метафора «Я – бренная пена морская»); однако и здесь соответствие метафорам, открывающим строфу, не является полным: *создан из камня* и *создан из глины* – это не метафоры отождествления⁵, в отличие от *я – пена*, у них совсем иное синтаксическое строение: это не предикативная структура, а словосочетание с подчинительной связью управлением, использующее форму родительного падежа с семантикой ‘изделие из материала’. Таким образом, созданные из камня и глины предстают как бы неполноценными, чуждыми сущностного начала: они лишь малая часть целого – *камня* и *глины*, с ними не совпадающая, в то время как лирическая героиня есть сама стихия (*пена*), а не производное от нее.

К «отгадке» постепенно подводит анаграммирование – «растекание» (подобно пене) лексемы *пена* в словах: *из-мена*, *бренна-я*, *Марин-а* (*измена* и *пена* образуют явную внутреннюю рифму). К «отгадке» – слову *пена* также как бы подводит и «морское» имя автора – *Марина* (*Марина* и *пена* образуют диссонансную рифму). В дальнейшем, в заключительной строфе, слово *пена* оказывается с позиции рифмы, образуя рифменное эхо и одновременно семантический контраст с *колена*: «гранитные колена» – атрибут плотного и плотского, «каменно-глиняного» мира, которому противопоставлена лирическая героиня.

Прихотливое, «капризное», «извилистое» строение цветаевской антитезы – выражение семантики изменчивости, «пенной», «водной» сущности лирического я в формальной стороне, в плане выражения текста. Смысл и форма, сфера означаемых и сфера означающих обнаруживают свою изоморфность.

⁴ О светоносной природе я у М. Цветаевой см.: Jerzy Faryno, *Мифологизм и теологизм Цветаевой* («Магдалина» – «Царь-Девница» – «Переулочки»), «Wiener Slawistischer Almanach» 1985, sonderband 18, s. 364, note 24 и: Jerzy Faryno, *Zarys poetyki Cwietajewej*, «Poezja» 1985, No 3 (229), s. 52.

⁵ Высказывание «Я – бренная пена морская» может быть понято как метафора отождествления, или метафора-копула; см. об этом виде метафоры: В.П. Полухина, *Грамматика метафоры и художественный смысл*, [w:] В.П. Полухина, *Больше самого себя: О Бродском*, Томск 2009, с. 182–208; В.П. Полухина, *Опыт Словаря тропов Бродского*, [w:] В.П. Полухина, *Больше самого себя: О Бродском*, с. 213–256. В терминологии Ж. Женетта это иной троп – «отождествление», отличительная черта которого – отсутствие модализатора (обычно сравнительного союза); см.: Жерар Женетт, *Фигуры, в 2-х томах*, общая редакция и вступительная статья С. Зенкина, Москва, 1998, т. 2, с. 25. В терминологии П. Рикёра, определяющего метафору как прием, предполагающий переход на метаязыковой уровень, как метасемему, это разновидность метафоры; ср.: Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*, translated by Robert Czerny witu Ratleen McLaughlin and John Costello, SJ, Toronto, Buffalo, London, 1993, p. 138–143.

Цветаевское стихотворение словно превращается в игру этой непредсказуемой, изменчивой, водной, пенной стихии.

Мифопоэтическим подтекстом стихотворения являются три сюжета – два сказания о сотворении человека и одно – о рождении богини. Из глины, согласно библейскому сказанию, создан первый человек Адам: «И создал Господь Бог человека из праха земного <...>» (Быт. 2: 7). Из камня (из камней) были, как повествует древнегреческий миф, сотворены люди после всемирного потопа. Когда земля освободилась от вод потопа, «Зевс, послав к Девкалиону Гермеса, разрешил Девкалиону просить у него все, что он захочет, и Девкалион пожелал возродить людской род. Тогда Зевс повелел ему бросать камни через голову. Те камни, которые бросал Девкалион, превращались в мужчин, те же, которые бросала Пирра, становились женщинами»⁶. При этом сама жена Девкалиона Пирра была создана из глины, она «была первая женщина, которую вылепили боги»⁷.

Сама же лирическая героиня словно отождествляется с богиней любви Афродитой: по одной из версий мифа – по версии «Теогонии» Гесиода⁸, Афродита родилась «из морской пены, образовавшейся из частей тела» бога Урана. Отсылка к греческому мифу – частный случай мифологизма Цветаевой, точно охарактеризованного Е.Г. Эткиндром:

В отличие от многих поэтов-современников Марина Цветаева охотно использовала готовые сюжеты – мифологические, традиционно-литературные или сказочные. <...> Зачем нужны Цветаевой заранее известные читателю события и конфликты? Цветаева – поэт диалога, полемики, спора, большинство ее произведений – это ответ, часто – опровержение, иногда – подтверждение. Достаточно открыть том ее стихов на любом месте, чтобы в этом убедиться. <...> Полемичность – неизменное свойство Цветаевой на протяжении всего ее почти тридцатилетнего пути. Спор с широко известными сюжетами – важнейшее звено этой цепи⁹.

⁶ Аполлодор, *Мифологическая библиотека*, издание подготовил В.Г. Борухович, Москва 1972, с. 11 (I, VII, 2).

⁷ Там же.

⁸ М.Г. Джеймисон, *Мифология древней Греции*, [w:] *Мифологии древнего мира*, перевод с английского, предисловие И.М. Дьяконова, Москва 1977, с. 273 (перевод с английского В.А. Якобсона).

⁹ Ефим Эткинд, *Разгадка «Крыслова». Поэма Цветаевой в контексте немецкой народной легенды и ее литературных обработок*, [w:] Эфим Эткинд, *Там, внутри: О русской поэзии XX века*, Санкт-Петербург 1997, с. 392–393.

Парадигматическая функция мифа в цветаевской поэзии охарактеризована О. Хейсти:

В творчестве Цветаевой миф наделяется парадигматической функцией, в первую очередь в структурировании знаков окружающей реальности. Внешне случайные и хаотичные детали повседневности кристаллизуются вокруг мифологических сюжетов в цельные, связанные структуры. Иначе говоря, миф является для Цветаевой не источником особого рода аллегоризации, но скорее основанием для типологического осмысления. Он предоставляет творческую рамку, модель-образец и формулы, с помощью которой разные стороны реальности собираются в осмысленное целое¹⁰.

Еще один пример нетривиальной реализации, которую получает банальная оппозиция, стихотворение «Квиты: вами я объедена...» (1933) из цикла *Стол*:

Квиты: вами я объедена,
Мною – живописаны.
Вас положат – на обеденный,
А меня – на письменный.
<...>

Вы – с отрывками, я – с книжками,
С трюфелем, я – с грифелем,
Вы – с оливками, я – с рифмами,
С пикулем, я – с дактилем.

В головах – свечами смертными
Спаржа толстоногая.
Полосатая десертная
Скатерть вам – дорогою!
<...>

Каплуном-то вместо голубя
– Порх! душа – при вскрытии.
А меня положат – голую:
Два крыла прикрытием¹¹.

Оппозиция, организующая этот текст (мещане ↔ творческая линость), описана Эткингом:

¹⁰ О.Р. Nasty, *Tsvetaeva's Orphic Journeys in the Worlds of the Word*, Evanston, Ill., 1996, p. 6.

¹¹ Марина Цветаева, *Собрание сочинений в 7 томах*, т. 2, с. 314.

Мещане – это бездумные потребители; им дороже всего обед, их жизненная цель вполне выражается текстом шикарно-ресторанного меню: оливки, пикуль, спаржа, трюфели. У них нет души; стихотворение кончается строфой:

Каплуном-то вместо голубя
– Порх! – душа – при вскрытии.
А меня положат – голую:
Два крыла прикрытием.

Конечно, эти потребители не видят и не понимают того, что доступно взору поэта <...>. Голубь – птица, олицетворяющая высшее духовное начало (в Священном писании Бог спускается на землю, приняв облик голубя; в христианских храмах часто на древних фресках можно увидеть изображение голубя), а каплун – это кастрированный петух, которого откармливают на мясо. Голубь и каплун противопоставлены у Цветаевой как духовное и материальное, как высокое и низкое, как поэзия и проза¹².

Однако эта оппозиция, давно ставшая литературным клише, приобретает в стихотворении оригинальное воплощение. Если мещан, обывателей-пошляков (точнее, их душу) олицетворяет каплун, то лирическую героиню-поэта – отнюдь не голубь. Недоразвитой, разжиревшей «душе»-каплуна противопоставлены не истинная душа вдохновенного стихотворца и не метафорический голубь, а я лирической героини в единстве ее телесности и духовности («А меня положат голую»). Признак наготы (*голая*) и глагол *положат* как будто бы указывают на телесную природу посмертного лирического я, в то время как ее антагонистам и антиподам приписывается наличие души, пусть и более чем странной. Выражение *два крыла* само по себе, вне конкретного контекста, не может образовывать семантической оппозиции с *каплуном* – в отличие от контекстных антонимов *обеденный* ↔ *письменный*, *отрывки* ↔ *книжки*, *трюфель* ↔ *грифель*, *оливки* ↔ *рифмы*, *пикуль* ↔ *дактиль*. (Небанальность этих антитетических пар заключается, во-первых, в неожиданном – гастрономическом – подборе левых членов оппозиций, обозначающих разнообразные, порой довольно редкие яства; а во-вторых – в сочетании семантического контраста с фонетическом сходством, с рифмовкой противопоставленных элементов.) У *каплуна* тоже два крыла. Однако в контекстах и стихотворения, и всего цикла *два крыла* должны быть однозначно поняты как ангельские или ангелоподобные и как замена человеческих, «слишком человеческих» рук. (Ср., с одной стороны, целомудренный жест – руки, прикрывающие наготу, с другой – сложенные на груди руки покойника.) Если на про-

¹² Е.Г. Эткинд, *Разговор о стихах*, Москва 1970, с. 46.

тяжении почти всего текста инвариантная оппозиция они (мещане) ↔ я (поэт) реализовывалась посредством частных оппозиций с семантикой телесность ↔ духовность, то в последнем катрене парадоксальной душевной телесности обывателей противопоставлено лирическое я в единстве телесного и душевного и духовного, как обладательница одухотворенного тела. Парадоксальность антитезы усиливается благодаря наделению мещан не только душой, но и способностью взлетать вверх этой убогой душой, словно бы к небу, после смерти (пусть *каплуном*, но *порх*), в то время как умершая героиня наделена признаком статичности и как будто бы укорененностью в земном измерении бытия (*меня положат*). Кроме того, в этой антитезе оказывается нарушенной на явном (не на глубинном) уровне не только семантическая контрастность, но и синтаксическая изоморфность образующих ее элементов. Если левый член антитезы – двухсоставное предложение с творительным сравнения, выражающим обстоятельственное значение, причем субъект обозначает мещан-обывателей, то правый член – неопределенно-личное предложение, в котором лексема, обозначающая лирическую героиню, оказывается прямым дополнением со значением объектности.

Эти свойства цветаевских антитез заставляют вспомнить высказывание Иосифа Бродского:

Фраза строится у Цветаевой не столько по принципу сказуемого, следующего за подлежащим, сколько за счет собственно поэтической технологии: звуковой аллюзии, корневой рифмы, семантического enjambement, etc.¹³

В поэтическом мире Цветаевой встречается и иной вариант, соотношения души и тела лирического я, отличный от представленного в стихотворении «Квиты: вами я объедена...»: это привычная оппозиция душа ↔ тело. А в стихотворении «Квиты: вами я объедена...» тело и душа соприродны, изоморфны друг другу. Душа, наделенная грубой витальной телесностью, – это душа мещанина, обывателя. Смерть обывателя представлена в традиционном культурном коде, подвергнутом индивидуальной цветаевской трансформации. Это разделение души и тела, однако, иллюзорное. Душа обывателя «гипертелесна»: «Каплуном-то вместо голубя / Порх! – душа при вскрытии». Тело мещанина – некая оболочка, в которой скрыта не менее плотская «душа»-каплун. Его тело подобно пирогу, из которого вылетали живые птицы на пиру у Трималхиона в *Сатириконе* Петрония. Знаменательно противопоставление концепта *голубь*, наделенного духовными и сакральными коннотациями

¹³ Иосиф Бродский, *Поэт и проза*, [w:] Иосиф Бродский, *Сочинения в 7 томах*, Санкт-Петербург 1999, т. 5, с. 130.

(символ Святого Духа), *каплуну*, их лишенному. С помощью мнимо духовного («душа») здесь закодировано телесное или, точнее, без- и внедуховное. Напротив, в случае смерти лирической героини, «я» – творца, поэта изоморфность души и тела выражена в том, что тело наделяется метафорическими атрибутами души и ангела как бесплотного существа (*крылья*). Сходным образом в стихотворении *Душа* душа поэта наделяется атрибутом «шестикрылости», присущим серафиму (здесь очевидна аллюзия на стихотворение Пушкина *Пророк*): «Шестикрылая, ра – душная, / Между мнимыми – ниц! – сушая, / Не задушена вашими тушами / Ду – ша»¹⁴. В стихотворении «Квиты: вами я объедена...» тело обозначает душу, телесная нагота указывает не на саму себя, но на раскрытие, «обнажение» души в теле: «А меня положат – голуую: / Два крыла прикрытием»¹⁵.

Рассмотренные примеры – это отнюдь не единичные, хотя, как представляется, одни из самых интересных в цветаевской лирике случаев, реализующих банальные семантические оппозиции весьма нетривиальными способами¹⁶.

В известной мере проанализированная особенность цветаевской поэтики оппозиций и антитез может быть понята как частный случай поэтики противоречий (контрарности), присущей авангарду, глубинной структурой и порождающим началом в котором высупает такой троп, как катахреза:

Художник, который подчеркивает в своем творчестве трансформационную исчерпанность господствовавшей до сей поры литературной системы и намеревается стать первооснователем (или провозвестником) другой системы, неизбежно занимает исключительную позицию в обеих – и в отрицаемой (негативное отчуждение), и в утверждаемой (позитивное отчуждение). Стремление занять маргинальное положение сразу в двух взаимно противопоставленных системах свидетельствует о присущей эстетическому сознанию такого художника внутренней контрарности. Естественно предположить, что контрарность должна быть определяющим отношением и в создаваемом им смысловом мире. Коль скоро всякий троп устанавливает какое-то иное, по сравнению с лингво-

¹⁴ Марина Цветаева, *Собрание сочинений в 7 томах*, т. 2, с. 164.

¹⁵ См. об этом подробнее в статье: А.А. Блокина, А.М. Ранчин, *Телесный код в стихотворении М. Цветаевой «Настанет день – печальный, говорят!»*, [w:] *Dzieło literackie jako dzieło literackie*. Wydgoszcz, 2004. Работа переиздана в книге: Андрей Ранчин, *Переключка Камен: Филологические этюды*, Москва 2013, с. 443–453.

¹⁶ Ср. также поэтику непрямого («кривого») ответа, присущую лирике Цветаевой, – стихотворение «Диалог Гамлета с совестью» (1923); это «переосмысляющая игра с лейтмотивом»: «Рефренными тут являются сразу два контрастных оборота, один из которых (про дно) разоблачает подлинный смысл другого (про любовь)». – А.К. Жолковский, *Секреты «Этой свиньи Морена»*, [w:] Александр Жолковский, *Поэтика за чайным столом и другие разборы*, Москва 2014, с. 408–409 (примеч. 19).

эпистемологической нормой, отношение между изображаемыми в тексте объектами, можно сказать, что авангардистское эстетическое сознание, в какой бы исторический период оно ни манифестировалось, представляет собой особого вида троп (в самом широком значении слова), покоящийся на противоречии¹⁷.

Прямолинейность инвариантных оппозиций вступает в противоречие с «извивистостью», «кривизной» антитез, их реализующей, эти антитезы несут в себе некий «изъян», отклонения в синтаксисе и семантике, потенциальную неоднозначность, игру, «переливание» и «перетекание» смыслов – наподобие игры пенных волн.

Но прежде всего эти свойства цветаевской поэтики отражают в высшей степени характерное для автора неприятие любых однозначных определений и обусловлены осознанно противоречивой самоидентификацией, которая Цветаевой присуща:

Цветаевский миф о Психее – это, в конечном счете, постоянно повторяющийся мотив мучительной промежуточности женщины-поэта, словно акробатки, рискованно балансирующей между земным существованием в теле и вечной сущностью в чистом духе. Концептуальный исток этого мифа-лейтмотива можно проследить в двух восклицаниях Цветаевой. Во-первых, это болезненный вопрос «Что же делать <...> / С этой безмерностью / В мире мер?!» (она раз за разом попадает в этот мучительный зазор между смертным и божественным и отчаянно ищет выхода). Во-вторых, это определение: «Любить – видеть человека таким, каким его задумал Бог и не осуществили его родители» (настоятельная идеализация творческого потенциала любви). Рассматривая эти два характерных для Цветаевой высказывания вместе, мы видим, как Цветаева, подобно эквилибристке, преодолевает земные ограничения, отказываясь при этом от всякой опоры в реальности (Алисса Динега Гиллеспи)¹⁸.

Инвариантные оппозиции задавали семантическую однозначность, но антитезы, их воплощавшие, дополняли ее оттенками смысловой неоднородности.

В прихотливом синтаксисе, в «капризной» и «своевольной» неточности, «необязательности», непредсказуемости антитез как бы материализовались,

¹⁷ И.Р. Дернинг-Смирнова, И.П. Смирнов, *Очерки по исторической типологии культуры*, [w:] И.П. Смирнов, *Мегаистория: К исторической типологии культуры*, Москва 2000, с. 99. При этом мне сложно согласиться с трактовкой катахрезы как принципа, тотально обуславливающего едва ли не все особенности поэтики авангардистских текстов, равно как и с трактовкой отдельных конкретных мотивов как катахретических, а также с причислением к авангарду И.Р. Дернинг-Смирновой и И.П. Смирновым некоторых произведений.

¹⁸ Алисса Динега Гиллеспи, *Марина Цветаева: По канату поэзии*, Санкт-Петербург 2015, с. 12.

словесно овеществлялись эмоциональные свойства, которыми наделялась цветаевская героиня, – своеволие, непредсказуемость, переменчивость.

Реализация семантического – свойств, эмоций лирического я – в форме организации текста, в строении фраз отчасти аналогична и соприродна визуализации слова, доходящей до возрождения *carmina figurata*, что характерно для авангарда и сближает его с поэтикой барокко¹⁹ Проанализированные примеры цветаевской поэтики антитез, с одной стороны, построены на отбрасывании ожидаемых традиционных литературно-риторических моделей, и одновременно они, с другой стороны, через такое отрицание актуализируют риторическую природу текста, что также характерно для авангарда и сближает его с барокко²⁰.

¹⁹ См. об этом, например: Л.И. Сазонова, *Риторика как проводник литературной традиции: Барокко – авангард*, [w:] Л.И. Сазонова, *Память культуры: Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени*, Москва 2012, с. 385–390 и особенно с. 404–407. Цветаевой установка на визуализацию слова и графемы отнюдь не чужда; ср. об одном из примеров: Андрей Ранчин, «Куст» Марины Цветаевой и христианская символика, [w:] Андрей Ранчин, *Переключка Камен: Филологические этюды*, с. 463–465.

²⁰ Ср. о связи авангарда с риторической традицией: Л.И. Сазонова, *Риторика как проводник литературной традиции*, с. 383–415.