

Мотивы окоёма и ока в поэме М. Цветаевой «Крысолов»

Табаченко Л.В.
(Россия)

En el poema “Cazador de ratas” de Marina I. Tsvietaieva, que está organizado según las leyes musicales, el motivo del horizonte y del ojo cumple la función constituyente de su estructura. El horizonte es algo que está más allá de los límites, un enigma de otra existencia, es algo que siempre atrae y seduce al espíritu (la promesa de este enigma es el contenido del arte). No obstante, conocer este enigma por completo se puede sólo al abandonar la realidad corporal y vida cotidiana, es decir, a través de la muerte.

Слово – в единстве всех его сторон: фонетической, смысловой, ассоциативной, морфемной, деривационной, валентностной, историко-этимологической – микро- и макрокосм цветаевской поэзии. В отличие от авангардистского типа текста, представляющего собой «совокупность остановленных в движении слов» (Барт, 1983, с. 331), цветаевские слова-мотивы текучи: они то звучат обособленно, переливаясь смыслами, то в единой фонетико-смысловой цепочке, когда одно слово становится отправной точкой для целого ряда образов. Слово играет, «переливается» значениями, всё время вовлекая читателя в сотворчество, а, по выражению самой М. Цветаевой, «музыка, в стихах, – это перелив – любовью».

В этом смысле многие её произведения, особенно поэмы, музыкальны. Особое внимание в этом отношении всегда привлекала поэма (лирическая сатира) «Крысолов» (1925 г.). Б.Л. Пастернак первым обратил внимание на эту её особенность. Когда в письмах июня-июля 1926 года он анализировал поэму, ему все время приходилось обращаться к музыкальным терминам, причем отнюдь не в метафорическом значении, поскольку «Крысолов» во многом построен по законам музыкального произведения: «Вообще ты в этом отношении Вагнерианка, лейтмотив твой преимущественный и сознательный прием» [Пастернак, 1990, с. 364], а также: «партия флейты», «апогей ритма», «музыкальная характеристика действующих слагаемых», «мотив судаченья», «крысиная fuga», «интонирование строчки» и т.п. Б.Л. Пастернак дал в основном анализ ритмической музыкальной основы «Крысолова»: «абсолютное, безраздельное господство ритма» (Там же, с. 376-377).

Это музыкальное направление прочтения поэмы продолжила И. Малинкович, очень точно и пронизательно уловившая разнообразную музыкальность поэмы. Музыка «Крысолова» – «музыка вагнеровских лейтмотивов и малеровской “лирической сатиры”» (Малинкович, 1999, с. 101). Автор выделяет лейтмотивы частей глав, отмечает, как определенные обороты, подобно музыкальным темам, подвергаются разработке, модуляциям и вариациям, как они напластовываются друг на друга, образуя как бы фугу, состоящую из переплетений лейтмотивов.

Анализу тематических (на уровне звукокомплексов) процессов в «Крысолове» посвящена статья М.А. Фуксмана (Фуксман, 2000), в которой обосновывается родство мифологических (по К. Леви-Строссу) структур

«Крысолова» и музыкально-симфонического начала (на основе работ Леви-Стросса и А. Порфирьевой).

Наша статья посвящена музыкально-медиационным переживаниям *смыслов* цветаевского поэтического слова, развитию этих смыслов, связанных с мотивами окоёма и ока.

В «Крысолове» можно выделить ряд основных частных антитез:

быт	инобытие
тело	дух
жизнь телесная	смерть тела как способ и частное проявление инобытия, она же путь к свободной жизни души
город Гаммельн	искусство (музыка, музыкант, флейта)
вещность	музыкальность
город	край города, окоём
горизонт	запредельность
мера	безмерность

Если рассмотреть отдельно правый и левый столбцы оппозиций, можно вывести в определенной степени отождествительные ряды. Левый: *быт – жизнь телесная – вещьность – город (Гаммельн) – мера – горизонт* и правый: *инобытие – дух – искусство (музыка) – смерть – окоём – запредельность – безмерность*. Некоторые из представленных противоположностей связаны медиационно: жизнь – это невозможность бытия духа («здесь нельзя»), смерть – рождение к подлинности, к осуществлению; город противопоставлен окоёму, горизонту, в то же время горизонт противопоставлен запредельности («увези меня за // горизонт»).

В статье М.А. Фуксмана выделяется еще ряд частных антитез типичной мифологической «дуальной противоположности» «Мы» – «Они»: обыватель – поэт; статика – движение; земля – небо; твердь – вода; «здоровый смысл» – интуиция; внешнее – внутреннее; гниение – плавание. «Сам автор, – пишет М.А. Фуксман, – его специфическое «Я» находится в отношении инакости («Они») и к «Мы» (соборному Гаммельну), и к «Они» (Крысолову), но скорее ближе к последнему» (Фуксман, 2000, с. 61).

Одно из важных мест в структуре поэмы занимают вариации мотива окоёма – горизонта, а по сути всегда соблазняющей душу запредельности, грани, за которую тянет, туда, куда выводит искусство, а именно за: не только за пределы города, но и за пределы вещьности и жизни.

В середине главы «Увод» есть обособленный, выделенный М. Цветаевой фрагмент, посвященный окоёму:

Вот он, в просторы – лбом,
Города крайний дом.
— — —
—Око – ём!
Грань из граней, кайма из каём!
«Отстаем», –
Вот и рифма к тебе, окоём!

Скороход
В семитысячемилевых, флот,
Обогнавший нас раз

Навсегда – дальше глаз, дальше лба:

Бредовар!
Растопляющий всякую явь –
Аки воск, –
Дальше всех наших воплей и тоск!

Тоскомер!
Синим по синю (восемь в уме),
Как по аспиду школьной доски,
Давшей меру и скорость тоски:

Окохват!
Ведь не зря ж у сибирских княжат
Ходит сказ
О высасывателе глаз.

Ведь не зря ж
Эта жгучая женская блажь
Орд и стай –
По заглывателю тайн.

Окоим!
Окодер, окорыв, околом!
Ох, синим –
Синё око твое, окоём!

Вышед в вей,
Допроси строевых журавлей,
В гаолян –
Допроси столбовых каторжан!

– Он! – За ним?
– Он же! – Ну, а за? – Он же...
– Джаным!
Здесь – нельзя.
Увези меня за

Горизонт!.. (Цветаева, 1994, с. 77-78)

Переход от марша крыс мимо ратуши к теме окоёма реализует оппозицию город/окоём: *Вот он, в просторы – лбом, // Города крайний дом. // --- Око – ём!* В этой оппозиции концепт города связан не только с городом Гаммельном – раем обывателей: *«рай-город, пай-город, всяк-свой-пай-берет, – // Зай-город, загодя-закупай-город»* (Цветаева, 1994, с. 55). «Рай-город» Гаммельн противопоставлен авторским «другим городам»: *«В других городах, // В моих (через – край-город) // Мужья видят дев // Морских, жены – Байронов....»* (Там же, с. 56), в определении которых уже присутствует тема окоёма – авторского выхода из огороженного пространства быта: *«через – край-город»*. В оппозиции *город/окоём* участвует и внутренняя форма слова *город* – огороженное место, связанная и со словом *огород* – *«Городок грядок – Гаммельн»* (Там же, с. 54).

В первом, ключевом слове обособленного фрагмента названа его тема, и уже здесь слово удивительным образом совмещает разные значения, связанные с его разным этимологизированием (о совмещении разных значений в слове *окоём* см. (Зубова, 1998)). Во-первых, как отмечают толковые словари современного русского языка с пометой «устаревшее», это ‘пространство, которое можно окинуть взглядом; горизонт’ (СРЯ, 1982, с. 608); и во-вторых, это ‘край, грань; то, что за гранью, вне чего-л.’ – это значение вытекает из связи существительного *окаём* (*окоём*) с глаголом *окаймлять* (Даль, 1979, с. 661): *Око-ём! // Грань из граней, кайма из каём!*

Цветаева развивает и понятийное содержание слова *окоём*: словом *горизонт* заканчивается фрагмент, образуя смысловое кольцо (*окоём* в начале его, *горизонт* – в конце), однако если начало фрагмента основано на противопоставлении *город/окоём*, то в его конце реализуется другая оппозиция – *горизонт/запредельность*: *Увези меня за // Горизонт!...*, поэтому здесь употребляется синоним *горизонт* как более однозначный и как слово из левого ряда противопоставлений, ряда быта. Когда же нужно обозначить выход за пределы города, используется более семантически емкое слово *окоём*, называющее тему фрагмента, являющееся отправной точкой целого пучка слов и смыслов, проистекающих из потенциала самого слова – словообразовательного, синонимического, ассоциативного. М. Цветаева пишет вариации на тему внутренней формы этого слова, стремясь «докричаться до смысла» (М. Цветаева в письме к Б. Пастернаку) при помощи различных приемов этимологизирования. Многослойность этимологизации обеспечивает семантическую емкость слова, его стереоскопичность, возможность рассмотрения его семантики под разными углами зрения, когда на первый план выступает то один, то другой смысл.

Слово *окоём* построено по непродуктивной словообразовательной модели, в которой первый именной корень называет субъект действия, а само слово – объект его (то, что емлет око), однако сложные слова, начинающие третью и четвертую строфу (*бредовар*, *тоскомер*), построены по другой, более продуктивной словообразовательной модели, в которой первый именной корень называет объект действия, а само слово – его субъект (нечто, что варит бред, мерит тоску). Это подготавливает переосмысление внутренней формы слова *окоём*, и поэтический окказионализм *окохват*, начинающий пятую строфу, эту новую словообразовательную модель фиксирует; оказывается, *окоём* – это не объект, который око (субъект) вбирает, а сам активный субъект, нечто, что вбирает, «высасывает» глаза, очи, «высасыватель глаз» (сравни у Есенина «*не видать конца и края, // Только синь сосёт глаза*»), «заглатыватель тайн». Поэтические окказионализмы начала седьмой строфы – синонимы, вариации этой же словообразовательной модели: «*Окоим! Окодер, окорыв, околом!*». По словам Б.Л. Пастернака, «очень хороши единством стиля, тяготеющего к какой-то действительности тридевятого царства, все словообразования главы. Они собираются в узел фантастического правдоподобья» [Пастернак, 1990, с. 374]. Однако в этом ряду вариантом-синонимом *окоим* намечается новое переосмысление внутренней формы и, соответственно, значения слова *окоём*: корень *им-* соотносится с двумя древнерусскими глаголами: *имати* – ‘брат’ и *имѣти* – ‘иметь’, поэтому расшифровка «*Ох, синим - // синё око твоё, окоём!*» указывает на то, что *окоём* – это нечто, имеющее око, по сути само запредельное око как таковое.

Если не прочитать это третье значение слова *окоём*, совершенно непонятно око, неожиданно появляющееся в одной из строк финала – «погребального шествия» (Б. Пастернак), который композиционно вводится так же, как и тема окоёма: *Вот он, в просторы стай, // Города самый край* (Цветаева, 1994, с. 106). Здесь край города – это край жизни, когда дети гибнут: тонут то ли в синем озере звука, то ли в гнилом болоте, навсегда уплывая от безрадостной жизни в Гаммельне.

Финал, как и вся поэма, состоит из взаимодействующих лейтмотивов. «Мотив обетования» (Пастернак) «В царстве моем...» повторяется с вариациями несколько раз:

В царстве моем – ни тюрем, ни боен,
Одно ледяное! одно голубое!
Под зыбкою рябью, под зыбкою кровлей
Для девочек – перлы, для мальчиков – ловля

Их.

....

В царстве моем – ни свинки, ни кори,
Ни высших материй, ни средних историй...

....

В царстве моем (нежнейшее dolce)...

А веку всё меньше, а око всё больше...

Болотная чайка? Младенческий чепчик?

А ноги все тяжче, а сердце все легче... (Цветаева, 1994, с. 107-108).

Последние модуляции мотива обетования «В царстве моем», преображаясь в «отпевальный мотив» (Пастернак), идут «параллельно с зарождающимся мотивом погружения в воду: *«А ноги все ниже, а небо все выше...»*, который постепенно вытесняет все прочие и сам сходит на нет: *«А флейта все слаще, а сердце все глуше...»* [Малинкович, 1999, с. 122]. Вариации этого отпевального мотива, связанного с образом «запредельного ока», – строки *«Одно ледяное! Одно голубое!»* – определение к слову *око* – и *«А веку всё меньше, а око всё больше...»*. Последняя, во-первых, отправляет к фрагменту главы «Увод» (Цветаева, 1994, с. 81): *«Миру который год? // Миру который миг?»*, в котором жизнь представлена как сжимающаяся шагреневая кожа: *«– Четвертый день // И никоторый год», «Миру четвертый час // И никоторый день», «Миру четвертый миг! // Час предвкушаю: смяв // Время, как черновик... // Ока последний взмах – // И никоторый миг // Миру...»*. В конце этого фрагмента в перволичной форме глагола слышен голос автора, предчувствующего и даже «предвкушающего» ЧАС... и «последний взмах», по-видимому, того же Ока окоёма, которое втянуло в себя и детей («а око всё больше»).

Кроме мотива ока, развивается также и мотив окоёма, повторяясь в этой же главе «Увод» с ироническими модуляциями, обнажая «неистинность» Индии, в понимании которой выражены «столь характерные для мифа взаимные перестановки символов и функций... Это – оппозиция как безликому гаммельнскому “мы”, так и истине музыки “я”...» [Фуксман, 2000, с. 61]:

Мотив «синего ока», реализующий цветаевскую символику синего цвета, связанного с «верхним» миром, с небом, с вознесением, с духовным началом в его

максимальном проявлении, с «возможностью выхода за пределы земного бытия» [Зубова 1989, с. 132], звучит далее отдельными нотами в этой же главе «Синь не та!», «– Свет не тот! // Синь, а не бел!», «– Пагоды купола! // – Что-то синим-синё!», «Синее – топим!», а также в главе «Детский рай».

Мотив запредельности, выраженный во фрагменте «Окоём» многозначным предложением *за*, анжабеманом оторванным от падежной формы, с которой синтаксически составляет неразрывное единство, а в цветаевском контексте получившим самостоятельное лексическое значение, развивается и трансформируется в главе «Детский рай». В вариациях этого мотива он совмещает уже несколько значений: сначала употребляется с сопроводительной семантикой (*иду за звуком... за красною фатой... за старшею сестрою... за дальним... за крайним... за отчаявшимся кладом ... за стадом*) и целевой (*за славой*), которая в контексте становится равной семантике сопроводительной (*– Я – за славой. Я – за стадом*), далее – в значении предельности: «– Я – так за море!» (Цветаева, 1994, с. 104).

Формула из фрагмента «Окоём» «Здесь – нельзя, // Увези меня за // Горизонт!», воплощающая излюбленную идею Цветаевой о невозможности счастья в этом мире («В жизни ни-че-го нельзя, – nichts rien»), в финале реализуется в гибели как единственном пути ухода за по вечному зову окоёма.

Таким образом, мотивы окоёма и ока, медиационно связанные с другими мотивами, выполняют структурообразующую функцию в построенной по музыкальным законам поэме М. Цветаевой «Крысолов». Окоём – это некая запредельность, тайна инобытия, вечно манящая и искушающая дух (обещание этой тайны есть содержание искусства), однако познать её полностью можно лишь отбросив вещность телесности и быта, т.е. через смерть.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Барт, Р., 1983: «Нулевая степень письма». *Семиотика*. М., Издательство «Радуга». С. 306-349.
2. Даль, В.И., 1979: «Толковый словарь живого великорусского языка. В четырёх томах. Т. 2». М., Издательство «Русский язык».
3. Зубова, Л.В., 1989: «Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект» Л. Издательство Ленингр. ун-та.
4. Зубова, Л.В., 1998: «Окоём в поэме М. Цветаевой “Крысолов”». *Русистика сегодня*. № 1-2. С. 151-164.
5. Малинкович, И., 1999: «Судьба старинной легенды». М., Издательство «Синее яблоко».
6. Пастернак, Б.Л., 1990: «Переписка Бориса Пастернака / Вступ. статья Л. Гинзбург; сост., подгот. текстов и коммент. Е.В. Пастернак и Е.Б. Пастернака». М., Издательство «Художественная литература».
7. СРЯ, 1982: «Словарь русского языка. В четырёх томах. Под ред. А.П. Евгеньевой. Т. 2». М., Издательство «Русский язык».
8. Фуксман, М.А., 2000: «Об анализе музыкально-тематических процессов в поэтическом тексте: проблемы теории (на примере “Крысолова” М. Цветаевой)». *Филологический вестник Ростовского государственного университета*. № 1. С. 60-69.
9. Цветаева, М.И., 1983: «Собрание сочинений в семи томах. Т. 3. Поэмы. Драматические произведения». М., Издательство «Эллис Лак».