

- ⁵ *Цветаева М. И.* Собр. соч.: В 7 т. 1994—1995. М., Т. 7. С. 359. Далее том и страница указываются в скобках в тексте.
- ⁶ *Фарыно Е.* Из заметок по поэтике Цветаевой // Wiener Slawistischer Almanach. 1981. Bd. 3. S. 42—43.
- ⁷ *Чернова-Сосинская А.* В одном доме «на Смихове» // Воспоминания о Марине Цветаевой. М., 1992. С. 299.
- ⁸ *Смирнова-Россет А. О.* Записки. М., 1999. С. 227. ^{8а} С. 262. ^{8б} С. 141.
- ⁹ *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем. Письма. М., 1976. Т. 3. С. 291.
- ¹⁰ *Хармс Д. И.* О явлениях и существованиях. СПб., 1999. С. 155.
- ¹¹ *Hasty O. P.* Tsvetaeva's onomastic verse // Slavic review. Stanford. 1986. Vol. 45, № 2. P. 252.
- ¹² *Дон-Аминадо.* Наша маленькая жизнь. М., 1994. С. 580.
- ¹³ *Ходасевич В. Ф.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 4. С. 485—486.
- ¹⁴ *Эфрон А. С.* О Марине Цветаевой. М., 1989. С. 104—105. ^{14а} С. 153.
- ¹⁵ *Цветаева М.* Об искусстве. М., 1991. С. 229. ^{15а} С. 270. ^{15б} С. 172.
- ¹⁶ *Рождественский В. А.* Страницы жизни. М.; Л., 1962. С. 266.
- ¹⁷ *Цветаева М. И.* Неизданное. М., 1997. С. 77.
- ¹⁸ *Липкин С. И.* Квадрига. М., 1997. С. 410.
- ¹⁹ *Северская О. И.* Паронимическая аттракция в поэтическом языке М. Цветаевой // Проблемы структурной лингвистики. 1984. М., 1988. С. 215.
- ²⁰ *Григорьев А. А.* Воспоминания. М.; Л., 1930. С. 12.
- ²¹ *Faryno J.* Мифологизм и теологизм Цветаевой («Магдалина» — «Царь-Девца» — «Переулочки») // Wiener Slawistischer Almanach. 1985. S.-Bd 18. S. 355.
- ²² *Никонов В. А.* Краткий топонимический словарь. М., 1966. С. 274. ^{22а} С. 97.

Н. М. Вахтель

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ В ПОЭЗИИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Особенности поэтического языка во всем их своеобразии и разнообразии определенно связаны с личностью поэта — его философской позицией, системой ценностей, характером, эмоциональными свойствами. В связи с этим можно указать целый ряд языковых художественных приемов, адекватно и отчетливо отражающих философское и художественное «я» Цветаевой: градацию, хиазм, парцелляцию, эллипсис, оксюморон, гипербо-

лу и многое другое. Типичной для Цветаевой — максималиста нарастающей (восходящей) градации — является стилистическая фигура, заключающаяся в последовательном нагнетании сравнений, образов, эпитетов, метафор и других выразительных средств художественной речи.

Максимализм Цветаевой на поверхностном уровне обнаруживается в страстной эмоциональности ее речи, на более глубоком уровне — в том, что личность поэта, как и человека, охваченного страстью, она считает воплощением духа, противостоящего земной обыденности и наиболее полно реализующегося за пределами земного бытия — в бессмертии, абсолюте. Поэтому поэтика М. Цветаевой — в большей степени поэтика предельности и преодоления предела:

И шаг, и светлейший из светлых
Взгляд, коим поныне светла.....
Последний посмертный — бес смертный
Подарок России — Петра

Книгу вечности на людских устах
Не вотще листов —
У последней, последней из всех застав,
Где начало трав

И начало правды..... На камень сев,
Птичьим стаям вслед.....
Ту последнюю — дальнюю — дальше всех
Дальних — дольше всех.....
Дальнейшую...¹

Рассмотрим несколько примеров синонимического градационного ряда. В стихотворении «Леты слепотекущий всхлип...» из цикла «Земные приметы» М. Цветаева говорит о седых волосах как признаке пограничного состояния человека, приближающегося к вечности. Противопоставляя бесцветность красному цвету как идее цвета вообще и как символу интенсивной жизни, страсти, она дает ряд градационных синонимов: «маковый» — «красный» — «пурпур», — «завершающийся антитезой, основанной на отношениях контраста между сопоставляемыми явлениями: «пурпур — сед».

Леты слепотекущий всхлип.
Долг твой тебе отпущен: слит
С Летою, — еле-еле жив
В лепете сребroteкущих ив.

Ивовый сребролетейский плеск
Плачущий..... В слепотекущий склеп
Памятей — перетомилась! — спрячь
В ивовый сребролетейский плач.
На плечи — серебро — седым плащом
Старческим, серебро — сухим плющом
На плечи — перетомилась! — ляг,
Ладанный, слеполетейский мрак

Маковый.....
— ибо *красный* цвет
Старится, ибо *пурпур* — сед
В памяти, ибо, выпив всю —
Сухостями теку.

Тусклостями: ущербных жил
Скупостями, молодых сивилл
Слепостями, головных истом
Седостями: свинцом.

Слово «красный» — центральный член синонимического ряда «маковый» — «красный» — «пурпур», являясь общеязыковой доминантой ряда, соединяет и нейтрализует в себе градационные признаки соседних членов на общеязыковом уровне, противопоставляя ряд «маковый» — «красный» — «пурпур» прямым, перифрастическим и метафорическим обозначениям мрака.

Однако в исходном для ряда сочетании «мрак маковый» слово «маковый» как элемент оксюморона (оксюморон — сложная гибридная амплификация, состоящая из главной и вспомогательной частей, обычно связанных отношениями подчинения) в художественном тексте называет тот же цвет уже не в противопоставлении мраку, а в отождествлении с ним через коннотацию «мак» — «сон» — «забвение» — «смерть».

Слово «пурпур», обозначающее красный цвет в его максимальном проявлении, связано через культурную традицию с символикой царской власти и, окказионально, со страстью, приближением к смерти, мраку через обеспечение максимально красного — «ибо пурпур — сед».

Таким образом, Цветаева показывает, что за пределом максимального лежит его противоположность — ничто, принадлежащее вечности. В данном случае градационный ряд синонимов с обеих сторон окружен антонимами, синонимические и антонимические отношения между словами перекрещиваются по принципу семантической волны.

Рассмотрим еще один градационный ряд, состоящий из окказионализмов, образованных безаффиксным способом и объединенных в четырехчленное сочетание в поэме «Переулочки». По сюжету поэмы героиня-колдунья, отождествляемая с лирическим «я» Цветаевой, заманивает героя в свой чертог, откуда начинается восхождение от земли в «лазорь», к «седьмым небесам» — в сферу духа. Чертог героини отделен от внешнего мира занавесом:

Занавес — мой — занавес
Мурзамецкий мой *отрез!*

Часть — *рябь* — *слепь* — *резь!*
Мне лица не занавесь!

Четырехчленное сочетание субстантивов, составленное из чистых корневых основ, вмещающих в себя все потенциальные смыслы их возможных дериватов, актуализирует словообразовательную структуру слова «отрез»; эта актуализация поддерживается однокоренной рифмой «резь», выделяющей значение корня: «отрез» в данном контексте — не только кусок ткани, но и то, что отрезает один мир от другого. Четырехчленное сочетание развивает мотив отрезанности, при этом наблюдаются типичные для Цветаевой синкретизм и перетекание одного слова в другое. В данном случае это обнаруживается на семантическом уровне: соседние слова четырехчлена синонимичны, но контакт каждого слова с предыдущим и последующим выявляет разные значения этого слова. Так, например, «часть» в этом контексте предстает в значении «доля целого», синонимизируясь со словом «отрез», и в значении, производном от глагола «частить», синонимизируясь со словом «рябь», — «легкое колебание, колыхание водной поверхности, а также мелкие волны этого колебания; зыбь». Образ тонкого волнующегося занавеса как метафора реки в контексте «Переулочков» скрепляет узуальное значение слова «часть» с окказиональным. В свою очередь, слово «рябь», актуализируя словообразовательную модель в ряду подобных, приобретает свойство окказионализма, образованного от глагола «рябить» (в глазах), и это свойство синонимизирует слово «рябь» с соседним «слепь», которое, через синонимию сочетаний «рябить в глазах» и «резать глаза», естественным образом синонимизируется со словом «резь». Так ряд замыкается завершающим членом, однократным с исходным, но семантически обогащенным.

Характерно, что этот ряд, несомненно, градационный: образ трансформируется от простого куска ткани через легкое движе-

ние, постепенно усиливающееся, к ослепляющему болевому ощущению.

Все рассмотренные примеры показывают, что нарастающая экспрессия в градационных синонимических рядах, достигая наивысшей точки, завершается катарсисом (очищением). Семантические трансформации синонимов приводят к антонимическому завершению градационного ряда.

В произведениях М. Цветаевой широко распространена паронимическая аттракция анафорического типа, когда общим элементом контекстуально и семантически сближаемых слов являются начала предложений, фраз, строк, синтагм. Обилие слов с инвариантной приставкой неоднократно зафиксировано и с разных точек зрения описано в лингвистической литературе о М. Цветаевой. Однако не только приставочные образования заслуживают внимания. Анафористический звуковой комплекс, не совпадающий с морфемой, может объединить слова подобно приставке. В ряде случаев такой звуковой комплекс в начале слов выполняет роль окказиональной приставки, так как он получает в контексте свойство морфемы: выделимость и повторяемость. Кроме того, иногда анафорический комплекс звуков омонимичен настоящей приставке и воспринимается на ее фоне в контексте стихотворения. Таким образом, анафорическая часть слова становится потенциальной приставкой («квазиприставкой») в языке поэзии:

...Коли взять на вес:
Без головы, чем без
Пуговицы! — Санкюлот! Босяк!
От Пугача — к Сен-Жюсту?!
Если уж пуговица — пустяк,
Что ж, господа, не пусто?

Смерть самое встречают смехом
Мои усердные войска.

Длинную руку на бедро...
Вытянув выю Березовое серебро,
Ручьи живые!

Пока еще заботошкой
Не стал — прощай, забавонька!

Зелень земли ударяла в голову,
Переполюняла ее — полным!

Порознь! — даже на лоне брачном —
Порознь! — даже сцепясь в кулак —

Порознь! — на языке двузначном —
Поздно и порознь — вот наш брак!

Ариадне — сестра
Дважды: доном и ложем
свадебным.

Если в большинстве случаев при анафоре смысловое сближение определяется только взаимодействием слов в стихотворном контексте, то в последних двух примерах семантическая связь слов с анафорой прямо декларируется автором через понятие «брак», «свадьба».

Совпадение звуков в исходе слов (эпифора) оказывается гораздо менее способным выражать семантическое сходство понятий, что, в свою очередь, декларируется Цветаевой:

Вещи бедных — странная пара
Слов. Сей брак — взрывом грозит!
Вещь и бедность — явная свара.
И не то спарит язык!
Пономарь — что ему слово?
Вещь и нищ. Связь? Нет,
разлад.

Показывая несоответствие двух понятий (имущество — отсутствие имущества), Цветаева прибегает к эпифоре как к единственному возможному аргументу сходства и показывает несостоятельность этого аргумента. Действительно, в данном случае слова «вещь» и «нищ» объединены только двумя признаками — односложностью и звуком (буквой) «щ».

Специального внимания заслуживают такие случаи перетекания одного слова в другое, которые связаны с перестановкой звуков и слогов — анаграмматическая паронимазия. Приведем примеры, показывающие распространенность этого поэтического приема у Цветаевой:

Под твоим перстом —
Что господень хлеб,
Перемальваюсь, Переламываюсь.
Где *не* ужиться (и не тщусь!),
Где *унижаться* — мне едино.

Чужестранец
Думалось мне, *мужи* —
Вы!

Народ

Чуть *живы* мы, — вот что.
Брось
Поученья...

Такие анаграмматические пары, пожалуй, из всех случаев паронимазии ближе всего к явлениям переосмысления слов, очевидно, потому, что анаграммы — древнейший способ переименования, связанный с эвфемизмами в мифологии, паронимологии, тайных языках.

Перестановка букв или звуков в обратном порядке превращает анаграмму в палиндром:

Что с глазу на глаз с молодым Востоком
Искала я на лбу своем высоком
Зорь только, а не роз!

Подобная перестановка приводит уже не к окказиональной синонимии, как в большинстве анаграмм, а наоборот, — к окказиональной антонимии, в чем проявляется типологическое свойство цветаевской поэтической системы: доведение признака до его предела и преодоление этого предела превращает признак в его противоположность, о чем выше уже говорилось в связи со строением градационных рядов. Видимо, этим объясняется восприятие современниками традиционных средств создания экспрессивного текста М. Цветаевой как новаторство.

В терминологии поэтики перенос (анжамбement) — это перенос части синтаксически целой фразы из одной стихотворной строки в другую, вызванный несовпадением заканчивающей строку постоянной ритмической паузы с паузой смысловой (синтаксической).

В произведениях М. Цветаевой этот прием, традиционный для поэзии XX в., воспринимается как новаторский, как признак ее индивидуального стиля, ибо применяется очень часто и с максимальными функциональными нагрузками, а также потому, что позиция переноса оказывается самой благоприятной для эксперимента над словом.

Ни к городу и ни к селу —
Езжай, мой сын, в свою страну, —
В край — всем краям наоборот! —

Куда назад идти — вперед
Идти, особенно — тебе,
Руси ни видывавшее
Дитя мое... Мое! Ее —
Дитя! То самое былье,
Которым порастает былье...

Используются стилистические фигуры у Цветаевой, естественно, с неодинаковой интенсивностью. Среди наиболее частотных фигур цветаевской лирики мы видим те, которые вообще наиболее частотны в поэзии, — анафору, синтаксический параллелизм, корневой повтор, антитезу. Правда, строятся они часто неординарным образом. Скажем, строительным материалом антитезы являются, как правило, антонимы, изредка синонимы или противопоставляемые грамматические формы, реже — окказионализмы. Цветаева виртуозно разрабатывает эту последнюю, сравнительно редкую форму, пуская в ход то, что лингвисты применительно к разговорной речи называют «именем ситуации». Подобную антитезу — амплификацию, основанную на отношениях контраста между сопоставляемыми явлениями, мы находим, например, в одном из стихотворений цикла «Стол»: «Квиты: вами я объедена, мною — живописаны, вас положат — на обеденный, а меня — на письменный!». Тут просматривается такой сложный ассоциативный ряд: Когда вы, живущие только брюхом, умрете, гроб, как это принято, положат на обеденный стол, совершат все надлежащие обряды, и все, вас как бы не было вовсе, а поэт весь не умирает, лучшая часть моего я, мои книги, будут на письменном столе читателя.

Вслед за этой антитезой идет ряд окказиональных антитез, выражающих оппозицию «духовное — грубо материальное». «Вы — с отрывками, я — с книжками, Вы — с трюфелем, я — с грифелем, Вы — с оливками, я — с рифмами, Вы — с пикулем, я — с дактилем». Оппозиции эти подчеркнуты внутренними рифмами (отрывками — книжками, трюфелем — грифелем, пикулем — дактилем).

В другом примере из цикла «Стол» М. Цветаева, обращаясь к письменному столу, употребляет слово «верста», соединяя те приращения смысла, которые слово получает в ее поэзии, с древним, близким к этимологическому, значением «борозда пашни от поворота до поворота». При этом Цветаева соединяет языковую метафору — штамп «творческий путь», закрепившуюся в языке XX в., с традиционной перефразой «пахарь слова», основанной на библейском символическом уподоблении проповедника пахарю:

Ты — стоя, в упор, я — спину
Согнувши — пиши! пиши!
Которую десятину
Вспахали, версту — прошли,

Покрыли: письмом — красивой
Не сыщешь в державе всей!
Не меньше, чем пол-России
Покрыто рукою сей!

В использовании общераспространенных синтаксических фигур просматриваются у Цветаевой две тенденции — к осложнению и к бесконечному варьированию. Возьмем, к примеру, такой употребительный в поэзии прием, как корневой повтор. Основное условие реализации повтора в изобразительной функции — плотность ряда повторяющихся единиц в речевой цепи, заметная для слушателя или читателя. М. Цветаева прибегает к этому приему экспрессивного синтаксиса снова и снова, каждый раз осложняя его каким-то дополнительным стилистическим ходом или выбирая (а точнее, создавая) новую модель этой фигуры слов, которые перекликаются друг с другом, как, например, в следующем развернутом сравнении (одна из четырех главных недискретных амплифицированных фигур). Отношения сходства, лежащие в основе сравнения, объединяют его с метафорой, но оно обладает меньшей слитностью, большей самостоятельностью компонентов в сложном представлении, возникающем в результате их сопряжения, переходящем в метафору и поддержанном ономатопеей:

*Семь холмов — как семь колоколов,
На семи колоколах — колокольни!
Всех счетом: сорок сороков, —
Колокольное семихолмие.*

Наряду с общераспространенными в частотные попадают у Цветаевой фигуры, которые у других поэтов встречаются довольно редко или во всяком случае гораздо реже, чем в цветаевской лирике: парантеза (перебивка/вставная конструкция), эпифора и симплока. Существуют две разновидности последней фигуры: в двух фразах или стихах начало и конец одинаковы, а середина разная, т.е. анафора и эпифора реализуются одновременно. А бывает, наоборот, одинаковая середина при разных начале и конце. У Цветаевой встречаются обе эти формы:

*Привычные к степям — глаза
Привычные к слезам — глаза*

Вот *опять* окно,
Где *опять* не спят.

К этой же группе редких фигур относится и антанаклаза (фи-

гура, в которой слово повторяется, но в разных значениях), как например, глагол «уходить» в следующем примере:

Гляжу над люлькой, как *уходят* годы,
Не видя, что *уходит* — молоко!

Или прилагательные «белый» и «красный», которые сталкиваются в трагическом противопоставлении, затрагивающем и прямое, и переносное значение:

Белым был — красным стал:
Кровь обагрила.
Красным был — *белым* стал:
Смерть побелила.

Однако всей гаммы известных и малоизвестных синтаксических фигур Цветаевой мало, и она создает свою — расчленяет интонационно-синтаксический контур фразы так, что проклитика (безударное слово, которое в речи отдает свое ударение соседу) становится ударным словом и приобретает особую значительность. У этой фигуры нет имени. На письме она передается с помощью тире, которые появляются в самых непривычных местах. В такой расчлененной речи каждое слово становится очень весомым.

Ходит занавес — кбк — парус,
Ходит занавес — кбк — грудь.

Если убрать стоящее на «как» ударение и паузу после него, исчезнет необычная его смысловая многозначительность.

Ненормативная цветаевская гиперпунктуация тем более значима, что Цветаева идет здесь как бы против течения. Известно, что французская поэзия, с которой Цветаева была хорошо знакома, после Апполинера все больше отказывается от пунктуации вообще. Поэты считают, что вертикальное, просодическое членение стихотворного текста важнее, чем горизонтальное, синтагматическое, выражением которого являются знаки препинания, — горизонтальное только мешает, и поэтому знаки препинания надо убрать. Цветаева же не только не отказывается от пунктуации, она создает ощутимую пунктуационную избыточность.

Вместе с парантетическими перебивками и стиховыми переносами организуется задыхающаяся от наплыва чувств интонация, которая так выделяет цветаевский голос среди других поэтических голосов.

Но главной особенностью синтаксиса Цветаевой является не богатство, разнообразие и оригинальность синтаксических фигур

в ее лирике, а их переплетенность в поэтическом тексте. Они сплавляются в стихотворении в насыщенный, плотный сгусток, выполняя единую стилистическую функцию, которой нет названия.

Прочтем, например, два первых стиха из стихотворения «Письмо», в котором передана тоска любящего сердца:

Так писем не ждут
Так ждут письма.

Бросятся в глаза два полиптога (фигура, связанная с употреблением одного и того же существительного или вообще имени в разных падежах): множественное и единственное число существительного «письмо», утвердительная и отрицательная форма глагола «ждать», которые противопоставлены друг другу в антитезе. Все это усиливается анафорой «так» и инверсией во втором стихе. Это яркий пример цветаевской конвергенции: пять риторических фигур сфокусированы в одной точке, чтобы с помощью четырех слов выразить горечь разлуки.

А вот стихотворение, которое является примером обманутого ожидания (средство усиления выразительности; нарушение предсказуемости, когда вместо ожидаемых единиц появляются неожиданные, противоположные им по смыслу):

Когда я гляжу на летящие листья,
Слетающие на булыжный торец,
Сметаемые — как художника кистью,
Картину *кончающего* наконец,
Я думаю (уж никому не по нраву
Ни стан мой, ни весь мой задумчивый вид)
Что явственно желтый, решительно ржавый
Один такой лист на вершине — забыт

20-е число октября 1936

Целая цепочка фигур сплавляет в единый экспрессивный сгусток первый катрен, созерцательный: этот полиптом — *летящие* — *слетающие* в двух первых стихах и градация — *летящие* — *слетающие* — *сметаемые*, которая прочерчивает путь падающих листьев, и тире перед развернутым сравнением, и корневой повтор — *кончающего наконец*. Впечатление плавного полета листьев усиливается аллитерацией на «л» (гляжу на летящие листья, слетающие на булыжный...), а шуршание их акцентируется гомотелевтом (серией слов с аналогичной финальной частью) — *летящие, слетающие, кончающего*.

Так же экспрессивно насыщен и второй катрен с его аппли-

кацией — трансформированной цитатой из А. К. Толстого, которая появляется в парантезе (уж никому не по нраву ни стан мой, ни весь мой задумчивый вид), вводя тему ушедшей любви. Тут тоже есть корневой подход *думаю* — *задумчивый*, а также синтаксический параллелизм *явственно желтый, решительно ржавый*, который подводит нас к ключевому слову второго катрена *забыт*, неожиданному эпитету (разновидность определения, отличающаяся от обычного экспрессивностью, переносным (тропеическим характером) к существительному *лист*. Возникающее в реме и выделенное тире, слово это заставляет нас мысленно вернуться к первому катрену, к его летящим листьям. Мы осознаем, что забытый на вершине лист — это метафора, которая вводит главную тему (исходный пункт высказывания, ту его часть, которая содержит меньше всего информации, выражает уже известное и как бы дает отправную точку для развертывания сообщения, передачи нового) стихотворения, одну из ключевых тем цветаевской лирики — тему смерти... Антанаклаза *листья* (в прямом значении) и *лист* (в переносном) соединяет первый катрен со вторым. Кажется почти невероятным, что все это богатство образов и фигур может вписаться в одну фразу, но это именно так: стихотворение Цветаевой «Когда я гляжу на летящие листья» — монофрастическая структура, что тоже, конечно, усиливает эмоциональное напряжение. И выстроена эта сложная стиховая материя, эта переплетенность тропов и синтаксических фигур так мастерски, что читательское прозрение наступает лишь на самом последнем слове.

Стихотворная миниатюра «В синее небо ширя глаза», очень прозрачная по конструкции, демонстрирует наглядно, как реализуется в цветаевской лирике еще один принцип выдвижения — сцепление (сходство элементов в сходных позициях), которое цементирует поэтический текст, усиливая целостность восприятия. Тема этой миниатюры — это тоже традиционная тема цветаевской поэзии, стихи о стихах:

В синее небо ширя глаза —
Как восклицаешь: — Будет гроза!

На проходимца вскинувши бровь —
Как восклицаешь: — Будет любовь!

Сквозь равнодушия серые мхи —
Так восклицаю: — Будут стихи!

Первые два двустушия с их синтаксическим параллелизмом и симплокой построены абсолютно симметрично. Некоторая асим-

метрия проявляется в том, что первый стих кончается катахрезой — невысказанным с точки зрения нормы сочетанием слов «ширить глаза», а соответствующий ему третий — синекдохой (разновидность метонимии, часто описываемая также и как самостоятельный троп, основанный на сопоставлении целого и части: не «брови», как следовало бы, а «бровь»), но она явно перемещается симметрией синтаксических, морфологических и семантических единиц.

В третьем двустишии нарушение симметрии носит более явный характер: вместо «как» появляется «так», глагол «воскликать» меняет лицо, но и здесь самым сильным моментом оказывается момент симметрии, синтаксический параллелизм.

Все три двустишия содержат скрытую антитезу: синее небо — гроза, проходимец — «любовь, равнодушие — стихи.

И, наконец, прямая речь всех трех двустиший образует вертикальную восходящую градацию: Будет гроза! Будет любовь! Будут стихи! Выстраивается такая шкала ценностей: природа — чувство — поэзия, где поэзия является наивысшей ступенью.

Анализ поэтических произведений М. Цветаевой показывает, что она интуитивно лингвист. Именно поэтому ее поэзия дает богатейший материал для изучения потенциальных свойств русского языка.

Самой характерной чертой экспрессивного синтаксиса Цветаевой является не предпочтение, отдаваемое тем или иным синтаксическим формам, а их скрещение, сплав. Теснота стихового ряда проявляется у Цветаевой, между прочим, в том, что одно слово, одна синтагма может входить одновременно в две-три фигуры. И этот сплав, это скрещение дает заметное приращение интеллектуальной и эмоциональной информации.

В экспрессивном синтаксисе Цветаевой с его многочисленными стиховыми переносами, в которых вертикальное членение сталкивается с горизонтальным, асимметрия все время соседствует и соперничает с симметрией. Можно сказать, что экспрессивный синтаксис цветаевской поэзии, поэзии сильных чувств, драматических переживаний, — это синтаксис крайних состояний, синтаксис катаклизмов.

¹ Стихи цитируются по: *Цветаева М.* Избр. произведения. М.; Л., 1965; Она же. Соч.: В 2 т. М., 1980. Т. 1.