

ЧЕТЫРЕ СТИХОТВОРНЫХ ПЕРФОРМАТИВА О ВСТРЕЧЕ

Д. А. Молчанова

*Белорусский государственный университет, ул.
Кальварийская, 9, 220004, г. Минск, Беларусь,
anafielas@yandex.ru*

Поскольку на современном этапе развития науки о литературе одним из возможных подходов к лирике является рассмотрение лирических текстов как перформативов – речевых актов прямого воздействия словом, взгляд на стихотворение как на перформативное высказывание позволяет выявить его жанровую стратегию. В этом ключе в статье рассматриваются четыре стихотворения, в которых мотив встречи выступает сюжетообразующим, при этом характер лирической рефлексии и ее вектор различаются в зависимости от той дискурсной формации, которой принадлежит лирическое стихотворение.

Ключевые слова: лирика; перформатив; элегия; баллада; лирическое событие; лирический сюжет.

FOUR POETIC PERFORMATIVES ABOUT THE MEETING D. A. Molchanova

*Belarusian State University, st.
Kalvariyskaya, 9, 220004, Minsk, Belarus,
anafielas@yandex.ru*

At the present stage of the development of literary studies to consider lyrical texts as performatives – speech acts of direct influence by the word is one of the possible approaches to lyrics. So, a view on a poem as a performative utterance allows us to identify its genre strategy. In this vein, the article examines four poems in which the motive of meeting acts as a plot-forming, however, nature of lyrical reflection and its vector differ depending on the discursive formation to which the poem belongs.

Key words: lyrics; performative; elegy; ballad; lyrical event; lyrical plot.

Мотив встречи в лирике представляет особый интерес, поскольку, с одной стороны, в лирическом тексте имеет место состояние «предельной концентрации» лирического субъекта (Т. Сильман), что может придавать встрече с другим субъектом смысл сверхсобытия; с другой стороны, размываются границы самого понятия встречи, поскольку не всегда возможно установить степень «реальности» рефлекслируемого происшествия. Наконец, для некоторых жанров – в частности, для жанра баллады – событие

встречи имеет принципиальное, сюжетообразующее значение, однако в случае, если мы имеем дело не с нарративным компонентом в балладе, а с ее лирическим целым или с лирическим стихотворением, генетически восходящим к жанру баллады, то встреча превращается в ситуацию, подвергаемую акту рефлексии, а лирическое событие в таком случае следует искать «в другом месте».

В ХХI в. чрезвычайно активно развивается такая область научных исследований, как нарратология, объектом которой выступают нарративные, т. е. эпические жанры. Их родовое содержание в самом общем виде можно обозначить как «событийный опыт существования “я-вмире”». Вместе с тем в последнее время намечается и разрабатывается смежная область научных изысканий, сосредоточенных на лирических текстах как анарративных практиках. Поскольку возведение поэзии к магическому дискурсу – дискурсу прямого воздействия словом – в настоящее время не вызывает сомнений, лирические жанры предлагается рассматривать как перформативные (в частности, эту точку зрения развивает В. И. Тюпа). В таком случае соответствующая область научного знания могла бы именоваться перформативистикой (термин наш. – Д. М.). Категориальное наполнение этой новой научной дисциплины также намечено преимущественно В. И. Тюпой [См. об этом: 6, с. 112–143].

Так, если нарратив имеет структуру воспоминания, то перформатив – структуру откровения (озарения, догадки); если нарративный текст репрезентирует реальность, то в перформативном акте осуществляется непосредственная автопрезентация субъекта речевых действий, происходит «уяснение внутреннего состояния» (Ю. М. Лотман), а речевая ситуация претерпевает переформатирование (открываются, уясняются новые состояния поэтического «я», а также отношения между «я» и «другим»). В. И. Тюпа предлагает соотносимую с нарратологическими систему «неэлиминируемых» признаков перформатива:

- 1) «ценностную архитектонику пространственно-временной конфигурации» лирического текста (в противовес картине мира в нарративных высказываниях);
- 2) «модус самоактуализации, т.е. типовую позицию лирического субъекта в качестве «линии внутренней направленности <...> стремящегося “я”»;
- 3) «этос суггестивности», или «аффективное состояние получателя, которое возникает в результате воздействия на него» текстом [6, с. 122].

С опорой на три обозначенные категории представляется возможным установить жанровую стратегию лирического дискурса, т. е. соотнести его с тем или иным базовым перформативом (к числу базовых ученых относят хвалу, хулу, перформативы угрозы и покоя, жалобы и желания). В свете

сказанного рассмотрим далее четыре стихотворения, исходной ситуацией в которых является встреча лирического героя с *ней*: «Лалла Рук» (1821) В. А. Жуковского; «Из-под таинственной холодной полумаски...» (1841) М. Ю. Лермонтова; «Средь шумного бала, случайно...» (1851) А. К. Толстого; «Незнакомка» (1906) А. А. Блока. Нас в обозначенных текстах будет интересовать то, как встреча, понятая широко – в качестве реального или виртуального контакта, – преломляется в акте лирической рефлексии, направляемой системой ценностей, актуальной для того или иного типа перформатива.

В стихотворении В. А. Жуковского «*Лалла Рук*» отчетливо манифестирована вертикальная ценностная архитектоника эстетического объекта: лирическая героиня наделяется ценностным статусом обитателя горного мира: она именуется как «гость прекрасный *с вышины*», вестник *небесного*, она *склоняет* «взор умильный *с высоты*», – что позволяет усмотреть в стихотворении «генетический код» перформатива хвалы.

При этом есть такие факторы художественного впечатления, которые, на первый взгляд, противоречат архитектонике «вечного верха»: во-первых, призрак безвозвратно миновал лирического героя («Я смотрел – а призрак *мимо... пролетал невозвратно*»), во-вторых, встреча имеет свою длительность – и весьма краткую (призрак «жизнь *мину* озарил», «он *поспешен*, как мечтанье»). Наконец, встреча преобразуется в *воспоминанье*, соотносится с *преданьем*, что явно свидетельствует о линейном течении времени.

Однако это противоречие кажущееся: во-первых, названные факторы художественного впечатления сосредоточены как бы в «средней» части стихотворения, которая композиционно соответствует нарративному компоненту в оде – сказанию, преданию, в котором осуществляется героизация объекта хвалы (встреча с Лаллой Рук в строфах II – V напоминает сказание о наступлении весны, некий миф о возвращении в мир людей божества весны и плодородия).

Во-вторых, эти по своей сути элегические мотивы преодолеваются в стихотворении, благодаря отмеченному выше ценностному статусу героини как обительницы верхнего мира: окказиональность, уникальность ситуации встречи в первой же строфе наделяется полнотой («я тобою наслаждался / *на мину*ту, но *вполне*»). Лирический герой, лицезрящий Лаллу Рук, пользуясь формулировкой Д. М. Магомедовой относительно жанра оды, «соотносит единичное событие [встречу с Лаллой Рук] с универсальным хронотопом мифа, эпического прошлого и, в пределе, с планом вечности» [4, с. 98], т.е. с «гением чистой красоты», который «не с нами обитает», и «лишь порой... навещает / нас с небесной высоты».

Иными словами, в стихотворении происходит «перформативное» исходной ситуации: первичные характеристики события встречи с

прекрасным (оказиональность, уникальность, сиюминутность, невозвратимость и пр.) преодолеваются и заменяются на иные – *воспоминание* о «гении чистой красоты» преобразуется в *знание* и выступает как бытийственная характеристика лирического героя, пережившего божественное откровение и знающего «о небе».

Сообразно этой «открывшейся» системе ценностей происходит самоактуализация лирического субъекта, которая совершается с опорой на ценностную ось, создаваемую напряжением верха и низа (он позиционирует себя «в темной области земной», однако знает о небе и ориентируется относительно него). Перед нами субъект «с готовой, предзаданной ценностной позицией», стихотворение же развернуло перед нами акт рефлексии над событием встречи, благодаря которой эта позиция была достигнута.

Если интрига (в соответствии с одной из предложенных П. Рикером трактовок) – это операция, заключающаяся в синтезе разнородного, результатом которого выступает «новое соответствие в строе [разнородных] событий» [3, с. 7], то соотносимая операция в лирическом тексте, видимо, синтезирует два различных состояния «я», в рамках двух ситуаций – эмпирической (встречи) и ситуации рефлексии, т. е. осмысляемой ситуации и ситуации осмысления). Этот «синтез», видимо, соотносим с тем, что предлагают понимать под «событием» авторы учебника «Теория литературы»: восстановление единства субъекта, целостности его «я»; преодоление границы между аспектами события, о котором говорит лирический субъект, и события самого рассказывания [5, с. 351].

Это синтезирование, преодоление осуществляется на основе жанрового этоса: в рассматриваемом стихотворении личное «я» совмещается со сверхличной заданностью – быть проводником «иного» мира на земле. Постольку, поскольку «гений чистой красоты» «приносит откровенья / благотворные сердцам», поэт «заражается» суггестией восторга и демонстрирует готовность к аналогичному подвигу (его стихотворение по своей функции равно зажженной в небе прощальной звезде из последней строфы), та же позиция предлагается и «восхищенному реципиенту»: помнить / знать *здесь* о небе, любви, прекрасном.

В стихотворении М. Ю. Лермонтова *«Из-под таинственной, холодной полумаски...»* лирический герой осмысляет встречу на фоне такой системы ценностей, в рамках которой чрезвычайно актуальны временные аспекты бытия. Такова ценностная архитектура двух базовых перформативов – *жалобы* и *желания*, или *элегии* и *волюнты* (термин В. И. Тюпы). Первые три строфы вполне согласуются с элегическим дискурсом: перед нами акт самоуглубления лирического «я», в рамках которого прошлое наделяется повышенной значимостью, красавица превращается в воображении лирического героя в бесплотное виденье, воспоминанье, на котором он

сосредотачивает все свои мысли и чувства. Однако в заключительной строфе временные характеристики меняются: устремленность «я» к «другому» переносится в план будущего («мы вновь увидимся, как старые друзья»), предстает в аспекте чаемой встречи, и отношение лирического героя к начальной ситуации окрашивается в тональность надежды.

Эмоциональная рефлексия в стихотворении М. Ю. Лермонтова направлена на уяснение ценности встречи с другим «я», которое в своем *будущем* потенциале оказывается более ценным, нежели созданный в воображении на основе *прошлых* впечатлений образ. Статусом события, таким образом, наделяется отказ от *оплакивания* (прошлого) в пользу *искания, чаяния* (будущего), мир открывается лирическому герою как вероятностный, становящийся, и семантическая инновация (новое соответствие между двумя состояниями) заключается в возможности самореализации в этом вероятностном мире, что и составляет жанровый этос «воления», или перформатива желания.

В стихотворении А. К. Толстого «*Средь шумного бала, случайно...*», претекстом которого нередко называют представленное выше стихотворение М. Ю. Лермонтова, правомерно усмотреть признаки жанровой стратегии *угрозы*, тревоги, иначе говоря – признаки *балладного* дискурса.

Тревога эксплицирована во втором стихе первой строфы, при этом лирический герой обнаруживает себя «*среди шумного бала*», т.е. в мире, образованном на базе круга, что является архитектурной конфигурацией двух жанровых стратегий – идиллии и баллады. Акцентируемая «случайность» встречи также отсылает нас к балладному типу событийности: происходит тревожно-чуждое, окказиональное вторжение «чужого» в «свой» мир. «Чуждость» пришельца (незнакомки) подчеркнута мотивом *тайны*.

Д. М. Магомедова в статье о балладе в словаре «Поэтика» отмечает, что «роль мертвого пришельца может выполнять голос музыкального инструмента, ветра или волн» [2, с. 26], что мы и видим во второй строфе стихотворения: голос звучал «Как звон отдаленной свирели, / Как моря бушующий вал». Отметим здесь, что демоничность пришельца или типичный для баллады образ мертвеца не являются жанрообразующими признаками балладного дискурса.

Перформативом тревоги объясняется, вероятно, и «двойственность» героини: ее смех – «*и грустный и звонкий*», у нее «*печальные очи*» и «*веселая речь*». Во второй, третьей и четвертой строфах – лирического героя сопровождает ее *голос, звук смеха и речи*, что можно рассмотреть как тот «призыв» сверхъестественного, который типически имеет место в балладе. Наконец, в четвертой строфе возникает образ *ночи*, а к пятой строфе герой погружается в состояние грустного сна, как бы переходит в пограничный

мир грез, между реальностью и сном, где и совершается, на самом деле, единственное событие лирического текста, о котором будет сказано позднее.

Если вернуться и рассмотреть начальную ситуацию стихотворения с учетом «идеологической перспективы», или точки зрения, то можно увидеть, что *шумный бал* – частная реализация чужого и тревожного мира, *шумный* воспринимается как беспокоящий; *мирская суета*, на самом деле, характеризует не мир незнакомки, а мир лирического героя, т.е. как раз таки «свой» мир ощущается им как «тревожный», беспорядочный, окказиональный, лишенный смысла и проч., героиня же в таком случае, как минимум, выражаясь языком Тютчева, «жилица двух миров», а как максимум – пришелец из иного мира, противостоящего миру героя по признакам «тревога – покой», «угроза – безопасность», наконец, «чужой – свой». Напомним здесь, что бал есть сфера общественной жизни, противопоставленная жизни частной, домашней, а также бал относится к жизни ночной, что усиливает семантику потустороннего мира.

Для жанра баллады характерен *катастрофический* модус самоактуализации и жанровый этос *жертвенности*, следовательно, встреча с незнакомкой имеет необратимые последствия: как правило, вследствие такого вторжения «может погибнуть или навсегда лишиться гармонии земной герой» [2, с. 26]. Однако исходная, «балладная» ситуация стихотворения – вторжение незнакомки в мир лирического героя, которое должно привести к его (мира) «дестабилизации», – инвертирована. Это вторжение в данном случае – прорыв не мертвого и демонического в мир живых, а, наоборот, живого и сакрального – в мир мертвых.

В последней строфе две точки зрения (я-в-прошлом и я-в-настоящем), данные в аспекте темпоральной дистанции, совмещаются в акте интроспекции, и в двух заключительных стихах («Люблю ли тебя – я не знаю, / Но кажется мне, что люблю») реализуется интенция на ценностное постижение своего внутреннего мира с учетом аксиологии героини: организующая балладный дискурс катастрофа, крушение мира, «открывается» герою в лирическом катарсисе как любовное чувство, которому, в соответствии с жертвенным этосом суггестивности, следует безропотно поддаться.

Наконец, в стихотворении А. А. Блока «*Незнакомка*» мы усматриваем признаки перформатива хулы, или инвективы, поскольку пространственно-временные аспекты бытия лирического героя отмечены инфернальной эмблематикой: «горячий воздух дик и глух», этим миром правит хоть и весенний, но «тлетворный дух», его наполняют пыль, плач, визг, есть маркеры времени и пространства, такие как вечер, канавы и, конечно, ресторан. Верх маркирован золотистым «кренделем» и бессмысленно кривящимся (видимо, лунным) диском. Выдвину здесь смелое предположение, что сходство кренделя с повернутой набок восьмеркой

можно трактовать как маркер плана вечности, что согласуется с его (стихотворения) с вертикальной архитектурой.

Если воспользоваться цитатой из «Эстетики» Гегеля в части о сатирических по своей эстетической природе комедиях Аристофана, где сказано, что «действительность в ее нелепой испорченности изображается так, что она разрушает себя в самой себе, чтобы именно в этом саморазрушении ничтожного истинное могло обнаружиться как прочная сохраняющаяся сила» [1, с. 222], то это могло бы объяснить, почему в конечном счете сквозь образ траурной незнакомки лирический герой прозревает черты вечной женственности.

Коммуникативный вектор в стихотворении, конечно, не декларативный (направленный на лирический объект), а медитативный (направленный на самого себя). Низведение лирическим героем самого себя «предлагает реципиентам суггестивное единение в переживании [его] ценностной неприемлемости» [6, с. 124]. Перед читателем обнажается несоответствие низкой данности лирического героя и его сверхличной заданности – особенно за счет параллели между ним и пьяницами с глазами кроликов, произносящими ту же фразу, что и он в финальной строфе, – *In vino veritas*.

Незнакомка в свете сатирического модуса художественности представляется воплощенной «пустой претензией»: «перья страуса склоненные» затмевают для лирического героя по-настоящему ценные «очи синие, бездонные», что «цветут на дальнем берегу». Погруженный в опьяненный и опьяняющий мир Незнакомки, «сатиризованный» лирический герой слился с обезличенной толпой полуживотных пьяниц «с глазами кроликов». В финале стихотворения обнажается разлад его личного «я» с тем состоянием «я», которое видело свою роль в служении Прекрасной Даме, вечной женственности (тот, в чьей душе лежит сокровище, – его регламентарная, сверхличная заданность). На базе сатирического этоса происходит «покаянное самоотрицание всего данного во мне» (М. М. Бахтин), и лирический герой признает себя таким же (если не худшим) животным, что и упомянутые выше пьяницы («Ты право, пьяное чудовище» – его реплика, обращенная, по-видимому, к собственному отражению в стакане, «единственному другу», к себе, увиденному со стороны с учетом аксиологии Прекрасной Дамы). Сатирический этос инвективы можно обозначить как «суггестии[ю] негодования[, которая] мотивируется недостойностью, ущербностью явлений бытия, нелегитимных относительно актуализируемой регламентарной заданности» [6, с. 127]. Следовательно, реципиенту в данном случае предлагается солидаризироваться с лирическим героем в акте очистительного самоосмеяния т. н. «несмеющимся смехом» (М. М. Бахтин).

В результате рассмотрения четырех стихотворных перформативов, объединенных мотивом встречи, можно заключить, в частности, что событие

встречи в качестве «эмпирического события», исходной ситуации, эксплицирующей одно из состояний «я» в лирическом тексте, может разнообразно преломляться в акте рефлексии. Вероятно, вектор рефлексии (направлена она на себя самого, свое состояние в момент встречи, на свое отношение к встрече или к лирической героине и т. д.) находится в зависимости не только от стадии развития лирического «я» и от типа ведущего лирического образа, но и от жанровой стратегии. В еще большей степени жанровая стратегия влияет на то, как мотив встречи разворачивается в лирический сюжет и перетекает в лирическое событие – преодоление семантической границы в акте рефлексии. В зависимости от типа дискурса «другой» занимает отведенное ему место в системе ценностей данного текста: в стихотворении, восходящем к перформативу хвалы, *ей* присваивается статус небожителя, а встреча с *ней* мифологизируется, возносит лирического героя над земным бытием; в элегии в акте рефлексии ценностный статус присваивается не «другому», но самому временному аспекту преходящей встречи; в условиях балладного дискурса своеобразно расставляются акценты в рамках универсальной бинарной оппозиции «свой – чужой»; наконец, в стихотворении, демонстрирующем генетическое родство с перформативом хулы, встреча с прекрасной незнакомкой осмысливается в аспекте ее (незнакомки) несоответствия регламентарному миропорядку. Безусловно, все сделанные нами наблюдения могли бы, возможно, состояться без привлечения инструментария перформативистики, однако нашей целью было еще раз продемонстрировать эпистемологический потенциал дискурсного анализа лирики.

Перформативный аспект анализа, таким образом, позволяет хотя бы отчасти решить ту эпистемологическую проблему, которая, по мысли П. Рикера, «состоит в соединении *объяснения*, осуществляемого семиотико-лингвистическими науками, с предварительным *пониманием*, которое относится к области усвоения практики – как поэтической, так и повествовательной» [3, с. 8].

Библиографические ссылки

1. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : В 4 т. Т. 2. М., 1969.
2. Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М. : Издательство Intrada, 2008.
3. Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М. ; СПб. : Университетская книга, 1998.

4. Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа ; под ред. Н. Д. Тamarченко. М. : Издательский центр «Академия», 2011.
5. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. : В 2-х т. Под ред. Н. Д. Тamarченко. Т. 1 : Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М. : Издательский центр «Академия», 2004. 6. *Тюпа В. И.* Дискурс / Жанр. М. : Intrada, 2013.