

БОГ, ДЬЯВОЛ И ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ: О ДИСКУРСИВНОЙ СТРУКТУРЕ «ЧЁРТА» М. ЦВЕТАЕВОЙ

Д. А. Молчанова

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

Текст «Чёрт» М. Цветаевой рассматривается с точки зрения взаимодействия в нем двух типов дискурса. Стадиально наиболее поздний тип дискурсивности (медитатив), свидетельствующий о достижении человеком высокой ступени абстрактного мышления, соседствует с наиболее архаичным (перформативом), при этом последний распространяет на все характер лирической рефлексии. Герой такого текста наделяется чертами лирического героя, а читателю отводится позиция читателя лирического стихотворения, предполагающая совмещение себя с фигурой «другого» — лирического героя — и переживание вместе с ним некоторого лирического откровения.

Ключевые слова: прозиметрия, медитатив, перформатив, лирика, поэзия, М. Цветаева.

GOD, DEVIL AND LYRICAL POETRY: ON THE DISCURSIVE STRUCTURE OF M. TSVETAEVA'S "THE DEVIL"

D. A. Molchanova

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

The article examines the prosimetric text "The Devil" by M. Tsvetaeva in the aspect of its discursive structure in which meditative and performative components interact. The most recent type of discursivity (meditative), indicating high level of abstract thinking, is adjacent to the most archaic (performative) one, and the latter extends the character of lyrical reflection to the whole text. The hero of the text is given the features of a lyrical hero, and the reader is given the position of the reader of lyrical poem, which assumes combining himself with the figure of the "other" — the lyrical hero — and experiencing with him some lyrical revelation.

Key words: prosimetry, meditative, performative, lyrics, poetry, M. Tsvetaeva.

Текст, в котором сочетаются две формы художественной речи — проза и поэзия, принято относить к категории прозиметрии. Под соответствующим термином понимают, как правило, художественные тексты, включающие в себя «два принципиально различных способа организации речевого материала, два разных языка литературы» [3, с. 11]. Именно к такому типу художественного целого справедливо отнести

текст М. Цветаевой «Чёрт» (1935), поскольку в нем имеют место поэтические вставки — цитаты из стихотворений, песен и баллад.

Хотя нет строгой связи между родовой спецификой произведения и типом художественной речи (то есть эпические тексты не всегда написаны прозой, а лирические — стихами), однако явление прозиметрии может быть рассмотрено в том числе в аспекте категории рода литературы. И. А. Поплавская в монографии «Типы взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе первой трети XIX в.» с опорой на мысли М. М. Бахтина отмечает: «Поэзия и проза как архитектурные художественные формы, как формы завершения эстетического объекта создают соответствующие им модели действительности и в этом смысле обнаруживают свое глубинное родство как с лирикой, так и с эпосом, тоже понятыми архитектурно» [4, с. 16–17]. Итак, нас в прозиметрии интересует то, как влияет на прозаический (эпический) в целом текст включение в него поэтического (лирического) текста, то есть результат «соприкосновения» двух принципиально различных типов дискурса.

Поскольку термин «дискурс» многозначен, оговорим: в нашем случае мы имеем в виду коммуникативное событие встречи двух сознаний — говорящего и слушающего (автора и читателя), которые «встретились» по поводу некоторого объекта (героя). Установление характера границы между участниками триады дает возможность разделить художественные практики на нарративные и перформативные.

Нарратив предполагает временной разрыв между рассказанным событием и событием рассказывания и «гносеологическую» дистанцию между говорящим и слушающим (рассказчик всегда более осведомлен, нежели читатель), которая преодолевается в самом событии рассказывания. Следовательно, нарратив имеет структуру воспоминания. К числу таких «двойкособытийных» дискурсивных практик принято относить эпические жанры художественной литературы, родовое содержание которых в самом общем виде определяется как событийный опыт существования «я-в-мире».

С лирическими жанрами, то есть с перформативными дискурсивными практиками, дело обстоит иначе.

Сам термин «перформатив» заимствован лингвистами из лингвистики, где он называет непосредственные речевые действия, высказывания-поступки, как то: клятвы, заклинания, проклятия, молитвы, мольбу, божбу, обещания и т.п. Все названные действия нельзя совершить иначе, нежели произнеся соответствующую речевую формулу. Лирические тексты, чье родство с архаичными заклинаниями (первобытными перформативами) едва ли на данный момент подлежит сомнению [2], также обладают высоким потенциалом воздействия, или трансформиру-

ющей силой. Иными словами, в лирическом тексте происходит откровение, уяснение собственного состояния, осмысляемого, однако, как универсальное, а читатель, вошедший в солидарность с лирическим героем, способен испытать аналогичное озарение, рождение которого и зафиксировал в своем тексте автор.

Важно, что лирический перформатив — это именно озарение, а не последовательное логическое умозаключение. Если же перед нами разворачивается аргументированное рассуждение, то мы имеем дело не с перформативом, а с аргументативом, или медитативом. Именно этот последний регистр дискурсивности доминирует в тексте М. Цветаевой «Чёрт».

Перед нами разворачивается постепенное абстрагирование и обобщение опыта, при этом картины из детства маленькой Мусы, выполненные нарративными средствами, служат своего рода иллюстрациями в структуре текста-рассуждения. Например, первый эпизод начинается высказыванием: «Чёрт жил в комнате у сестры Валерии, — наверху, прямо с лестницы — красной, атласно-муарово-штофной, с вечным и сильным косым столбом солнца, где непрерывно и почти неподвижно крутилась пыль» [7, с. 32]. Термин «эпизод» используется нами не в строго нарратологическом значении; хотя границы эпизода определены с учетом изменений пространственно-временной конфигурации, а также поддерживаются типографскими средствами — дополнительными отступами между абзацами, однако их содержание не событийно в научном смысле этого слова, что будет показано далее. Особое внимание к пространственно-временной организации (читатель имеет некоторые архетипические представления о том, что может случиться в хронотопе комнаты) и упоминание о типичных происшествиях, связанных с локусом: «Начиналось с того, что меня туда зазывали: „Иди, Муся, там тебя кто-то ждет“, либо: „Скорей, скорей, Мусенька! Там тебя ждет (протяжно) сюрпри-из!“» [7, с. 32], создают у реципиента определенные ожидания, которые, однако, разрушаются тут же — приданием всем предшествующим (и будущим) происшествиям в комнате итеративного (не-событийного) статуса. Вместо уникального события читателю далее предлагается описание обыденного, ожидаемого, повседневного; более того — эпизод завершается умозаключением: «Действия не было. Он сидел, я — стояла. И я его — любила» [7, с. 33]. Повествовательный потенциал тем самым не реализуется, а нарративная интрига замещается генерализацией опыта. Аналогичным образом строятся и прочие эпизоды «Чёрта»: некоторое происшествие из детства помещается в кругозор взрослой поэтессы и служит «посылкой» для того или иного «аргумента». Так, эпизод с карточными гаданиями завершается выводом: «Позже и этого стало много,

позже удар с сердца, на котором лежал, перешел — в сердце. Изнутри меня — шел, толкая — на все дела» [7, с. 40]; итог эпизода о поиске потерянной в доме вещи с помощью присказки «Чёрт-чёрт, поиграй да отдай» — высказывание: «Одной вещи мне Чёрт никогда не отдал — меня» [7, с. 43] и др.

И все же медитативный регистр хотя и преобладает в дискурсивной структуре текста, однако не исчерпывает ее. Особого внимания заслуживают фрагменты, в которых прозаический текст разбавлен поэтическими вставками, различно мотивированными: это песни, разучиваемые детьми вместе с матерью или исполняемые матерью и Валерией, и баллады, всплывающие в памяти маленькой или взрослой Марины по тому или иному поводу.

Наш методологический подход к прозиметрии основан, как видно, на наработках ученых-нарратологов — в той мере, в какой они определили границы эпических (нарративных) текстов, оставив за скобками тексты лирические, или перформативные. Категориальное наполнение еще только формирующейся научной отрасли по изучению лирики как перформативной речевой практики, которая могла бы именоваться перформативистикой (термин наш. — Д. М.), намечено преимущественно В. И. Тюпой [6, с. 112–143]. В книге «Дискурс / Жанр» он предлагает систему «неэлиминируемых» (Ю. Н. Тынянов) признаков перформатива, к которым относятся ценностная архитектоника пространственно-временной конфигурации лирического текста, модус самоактуализации и этос суггестивности [6, с. 122]. Под этосом в данном случае понимается «аффективное состояние получателя, которое возникает в результате воздействия на него» текстом [1, с. 264.; Цит. по: 6, с. 122]. Таким образом, с опорой на суггестивность оказывается возможным установить жанровую стратегию лирического дискурса, то есть соотнести его с тем или иным базовым перформативом (к числу базовых ученых относят хвалу, хулу, перформативы угрозы и покоя, жалобы и желания).

Уяснение дискурсивной стратегии лирических перформативов, служащих вкраплениями в преимущественно медитативный текст, видится нам продуктивным шагом при интерпретации «Чёрта» еще и потому, что перед нами художественный феномен, называемый «прозой поэта».

Первое поэтическое включение в медитатив — фрагмент стихотворения А. С. Пушкина «Утопленник», цитата из которого приходит на ум маленькой Мусе, когда та пытается пересказать матери свой сон: ее, тонущую, спасает сам Чёрт, однако в попытке скрыть истинную сущность своего визави во сне Муся замещает его фигурой «главного утопленника», а для убедительности присовокупляет строчки из пушкинского текста: «Но это, правда, были утопленники, самые-совершенные, синие...»

И в распухнувшее тело
раки черные впились! [7, с. 34].

Данный лирический текст генетически восходит к перформативу тревоги, который наиболее ярко воплотился в жанре баллады: ситуацию стихотворения образует вторжение в «наш» мир гостя из «иногo» мира — утопленника. Балладный жанр, по мысли В. И. Тюпы, предполагает «катастрофическую самоактуализаци[ю] лирического субъекта, [которая] представляет собой откровение неизбежного конца, предопределенной исчерпанности индивидуального бытия, но одновременно — откровение его особости, жертвенной ценности, внеоценочной самодостаточности обреченного „я“» [6, с. 134]. Включение в текст фрагмента стихотворения с сильным «балладным» подтекстом, во-первых, ставит маленькую Мусю в один ряд (или даже в отношения параллелизма) с детьми из пушкинского стихотворения, столкнувшимися с потусторонним, то есть приравнивает ее к лирическому субъекту, с которым происходит обозначенное откровение. В другом автобиографическом тексте — «Мой Пушкин» (1937) — М. Цветаева рисует свое детское восприятие этого стихотворения следующим образом: «Во-первых, эти дети, то есть мы играем одни на реке, во-вторых, мы противно зовем отца: тятя! а в-третьих, — *мы* не боимся мертвеца. Потому что кричат они не страшно, а весело, вот так, даже подпевают: „Тятя! Тятя! Наши сети! Притащили! Мертвеца!“ — „Врите, врите, бесенята, — заворчал на них отец. — Ох, уж эти мне ребята! Будет вам, ужо, мертвец!“ Этот ужо-мертвец был, конечно, немножко уж, уж, которого, потому что стихи, зовут *ужо*» (*здесь и далее курсив наш.* — Д.М.) [7, с. 77].

Иначе говоря, маленькая Муся, как и дети из стихотворения, не испытывает страха перед потусторонним: оно представляет угрозу для взрослых как истинных представителей «этого» мира — но не для детей, чей статус можно определить как медиальный (приносят отцу весть о появлении мертвеца). Утопленник же, или в случае с «Чёртом» — дьявол, мыслится Мусей не как воплощение зла или Князь Тьмы, но как квинт-эссенция «иногo», «не-своегo».

Во-вторых, цитата из стихотворения, восходящего к перформативу тревоги, сообщает генерализующему дискурсу медитации суггестию жертвенности, избранности, «исключенности» из всеобщего миропорядка, что вполне согласуется с тем откровением, которое выводится Цветаевой из всех своих «встреч» с чертом: «Первая же примета его любимцев — полная разобщенность, отродясь и отсюда — выключенность» [7, с. 37].

В том же «балладном» духе ощущается Мусей посещение дома священниками, на этот раз через обращение к цитате из баллады «Светлана» В. А. Жуковского:

Посредине черный гроб,
И гласит протяжно поп:
Буди взят моги-илой! [7, с. 47].

С той лишь разницей, что цитатной иллюстрацией снабжает свое детское восприятие уже взрослая поэтесса (строчки включены в обрамляющий текст медитации, а не в речь героини псевдонарратива Муси). Суггестия страха, генетически свойственная балладе, сопровождается далее в тексте «Чёрта» попыткой рационализации: «Священники мне в детстве всегда казались колдунами. Ходят и поют. Ходят и махают. Ходят и колдуют. Охаживают. Окуривают. *Они*, так пышно и много одетые, казались мне не-нашими („Народное наименование черта“ — прим. автора), а не тот, скромно- и серо-голый, даже бедный бы, если бы не осанка, на краю Валериинной кровати» [7, с. 47]. И увенчивается умозаключением: «Бог для меня был — страх» [7, с. 48], или: «Бог был — чужой, Черт — родной. Бог был — холод, Черт — жар» [7, с. 48]. В соответствии с тем, что мы сказали выше об отсутствии страха перед дьяволом-утопленником, можно заключить, что для героини «Чёрта» (Муси) истинными пришельцами, гостями из иного мира выступают представители того круга, который для обыкновенного человека было бы «своим», «нашим», близким и понятным.

Откуда же берется такая инверсия? Она возникает под влиянием поэзии, которую Муся впитывает с детства: в тексте «Чёрт» лирическая поэзия представлена стихотворением «Утопленник» А. С. Пушкина, о балладном генезисе которого мы уже сказали, и собственно балладами («Лесной царь» и «Фульский король» И. Гете, «Светлана» В. А. Жуковского). Включение соответствующих фрагментов в текстуальное целое «Чёрта» призвано, по-видимому, воздействовать на читателя в соответствии с балладным этосом суггестии — подтолкнуть его к эмоциональному состоянию жертвенности, исключительности и вместе с тем обреченности, которая, по мысли Цветаевой, присуща лирическому поэту едва ли не от рождения, но точно — с детства.

Другие вставки в медитатив о роли Чёрта в судьбе лирического поэта образованы любовной лирикой — “Kein Feuer, keine Kohle” (нем., «Ни пламя, ни уголь»), романтической элегией У. Людвига «Die Kapelle» (нем., «Часовня») и гимном “Jusqu'à la mort nous Te serons fidèles” (франц., «До смерти верны Тебе сердцами»). С их помощью М. Цветаева воспроизводит для читателя процесс преображения ее собственного

внутреннего мира и ее отношения к Чёрту (или — отношений с Чёртом) под воздействием тех или иных лирических жанров. Характерно, что два первых текста предполагают такой модус самоактуализации, при котором лирический субъект остро ощущает свою чуждость миропорядку.

В песне “Kein Feuer, keine Kohle” мы видим трагическую ситуацию запретной любви, которая «есть ситуация чрезмерной „свободы „я“ внутри себя“ <...> относительно своей роли в миропорядке (судьбы)», что приводит «к преступлению (переступанию границы) и делает героя „неизбежно виновным“ (Шеллинг) перед лицом миропорядка» [5, с. 62]. В элегии “Die Kapelle” лирическое «„я“ переживает свою выключенность из дальнейшего течения жизни» [5, с. 70]. В то время как в гимне (молитве) «одическое <...> „я“ — это ролевое, регламентированное „я“ с готовой, предзаданной ценностной позицией» [6, с. 126], которое чуждо как маленькой Мусе, так и взрослой М. Цветаевой. И здесь принципиально важно, что эти трагизм, элегизм и отчужденность от всякой регламентарной заданности наделяются за счет перформативности лирического дискурса, повышенным потенциалом воздействия, статусом хоровой значимости, то есть предполагают, во-первых, всеобщий характер откровения (следует отнести его к каждому и всякому лирическому поэту — по меньшей мере Серебряного века), во-вторых, совместное (разделяемое с адресатом) переживание. В «опоэтизированной» медитации М. Цветаевой, как в собственно лирике, «„я“ выступает синекдохой „мы“» [6, с. 121].

Из всего сказанного следуют два вывода. Первое: отношения между субъектами (Мусей и Чёртом, Мусей и Богом, Чёртом и Богом) и бытийственные характеристики окружающего Мусю мира претерпевают изменения по мере того, как она осваивает лирическую поэзию и открывает лиризм как свою собственную сущностную характеристику. В качестве финального умозаключения взрослой М. Цветаевой устанавливается прочная связь между Чёртом и Лирической Поэзией: «Если искать тебя, то только по одиночным камерам Бунта и чердакам Лирической Поэзии» [7, с. 56].

Второе: то, что принято называть «прозой поэта» за счет поэтических (лирических) включений наделяется более высоким в сравнении с обычной прозой потенциалом воздействия на читателя. Поскольку «перформативная суггестия представляет собой вовлечение адресата в актуальное коммуникативное событие» [6, с. 119], читатель получает возможность отождествить себя с героем в такой степени, в какой это обычно допустимо лишь в лирике, пережить с ним некоторое откровение, составляющее единственное событие лирического текста.

Автобиографический текст «Чёрт», таким образом, есть прозиметрическое целое, лиризованная проза с повышенной суггестивностью, в которой в соответствии с балладным модусом самоактуализации самоопределение субъекта осуществляется на границе между Чёртом и Богом, тьмой и светом, одиночеством и обществом. Поскольку балладная суггестия и балладный модус самоактуализации доминируют в рассматриваемом нами тексте, мы полагаем, что «лирическое событие» «Чёрта» состоит в откровении маленькой поэтессой своей «самости», особенности, исключительности и «исключенности».

Библиографические ссылки

1. Дюбуа Ж. и др. Общая риторика. М. : Прогресс, 1986.
2. *Лирика: генезис и эволюция* / Сост. И. Г. Матюшина, С. Ю. Неклюдов. М. : РГГУ, 2007.
3. *Орлицкий Ю. Б.* Динамика стиха и прозы в русской словесности. М. : РГГУ, 2008.
4. *Поплавская И. А.* Типы взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе первой трети XIX в. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2010.
5. *Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н.* Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика // Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак.: В 2-х т. Под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1. М. : Издательский центр «Академия», 2004.
6. *Тюпа В. И.* Дискурс / Жанр. М. : Intrada, 2013.
7. *Цветаева М.* Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы // Собрание сочинений: В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. Т. 5. М. : Эллис Лак, 1994.