

5
русс

Язык конца и язык мира

Тора Лане

Университет Сёдертёрн

Язык конца и язык мира в «Поэме конца» Марины Цветаевой

Аннотация

В статье предложено прочтение «Поэмы конца» (1924) М. Цветаевой в свете специфической трактовки темы и самого понятия «конца». Рассматриваются сцены прощания, представляющие собой диалог между лирическим «я» (женщина) и адресатом (мужчина). Поэт «феноменологически редуцирует» представление о конце, присущее обыденному языку, носителем которого и является адресат. Эти смыслы противопоставляются последствиям этого конца для лирического «я».

Лирическое «я» не только переживает трагическую для себя ситуацию разрыва с адресатом, но также утрачивает доступ к своей внутренней жизни. Эта жизнь как бы распадается и расчленяется, подобно и самому языку, на котором говорит лирическое «я».

«Поэма конца» являет собой радикальный модернистский разрыв с традиционным поэтическим языком и метром, отказ от идеи рождения «высшего я» через язык. Поэтический язык, как учит нас Цветаева, может быть домом языка, только если он обнаруживает абсолютную «бездомность» расщепленного внутреннего «я».

Ключевые слова

Марина Цветаева, модернизм, поэзия изгнания, «Поэма конца», феноменология, Хайдеггер

Когда Марина Цветаева пишет «Поэму конца» в 1924 г., она живет в изгнании в Праге. Она пережила конец старого порядка, пришедший с Русской революцией, и затем, вследствие эмиграции, конец своей жизни в России. С другой стороны, она также ощутила последствия якобы «новой» жизни в Советской России и своей личной «новой» жизни в изгнании в Европе. Хотя эти концы и начала ощутимо присутствуют в ее чувственности в это время, они формируют лишь референциальный и тематический фон для лирической обработки острейшего конца «Поэмы конца»: окончания любовных отношений. Константин Родзевич, бывший ее любовником несколько месяцев осенью 1923 г., прекратил их отношения в конце года. В начале 1924 г. Цветаева пишет две поэмы: «Поэму горы», в которой она оплакивает конец их любви, и «Поэму конца», в которой она, напротив, восстает против самого этого конца, как и против оплакивания его. Самим этим личным восстанием она в то же время глубоко критикует распространенное убеждение о продуктивности концов и начал в любви, жизни, обществе, изгнании и литературе. Конец любовной истории выступает практически совершенной параллелью или, возможно, личным следствием конца старого порядка — в том смысле, что и Революция, и расставание означают конец мира, места смысла. Более того, оба конца, как говорит нам Цветаева, стали итогом мифа или утопии о возможности заместить старый мир новым. Цветаева видит конец как изгнание из общих мест смысла без возможности перехода к новому. Она берет нас в человеческое движение, которое никуда не стремится, и в лирическое письмо без направления. Она пытается достичь языка, который мог бы выговорить ее страдание в мире, который стал чересчур захвачен идеей конца как обещания новых начал.

Напряженный модернистский лирический слог Цветаевой критикует то, как схема конца и начала, являющаяся схемой современности *par excellence*, изгоняет жизнь от самой себя. Она показывает нам, как эта схема работает и в консервативном ключе — напоминающая, что *был* мир, который мог потом закончиться, и в ключе авангарда — в обещании рождения новых смыслов и новых дней. Хотя Цветаева разделяет революционное или поэтическое несогласие с конвенциональными смыслами, она в то же время показывает в своем обращении с языком, что смысл жизни, как и языка, не может быть ни завершен, ни изобретен. Смысл всегда уже присутствует в языке, но он не равен конвенциональному использованию слов. Поэтому ее способ прослеживания этого смысла зачастую приводит

форму и выражение к взрыву или «обрыву»¹. Ее способ проработывания поэтического языка через демонстрацию пределов конвенциональных смыслов в их неспособности вместить ее опыт можно уподобить феноменологической редукции в варианте Хайдеггера. Она выносит за скобки конвенциональный смысл, прослеживая импликации слов и иллюстрируя то, как поэтический язык дает пристанище опыту за пределами этих конвенций; именно выявляя в полном смысле, как «язык говорит» (Heidegger 1975: 188). На карту в «Поэме конца» поставлено, как было сказано выше, само понятие конца в его конвенциональном использовании и в смысле, которым оно обладает в ее поэтической работе с собственным опытом. В модернистском слоге поэмы язык и стих постоянно предельно близки к тому, чтобы оборваться перед лицом боли высказывания смысла конца как конца смысла, к тому, чтобы встретиться с невозможностью нового начала.

Отказываясь принять конец в «Поэме конца», Цветаева, в конечном счете, приходит к лирическому согласию с концом своей любви с Родзевичем, в демонстрации того, что конец означает изгнание жизни неизвестно куда. Жизни нет ни в том, что *было*, ни в перспективе того, что будет, «ни до, ни по», как она пишет в поэме. Жизнь *есть* только в совместном бытии любви и смысла, и поэтому после конца жизнь сама оказывается вовне, жизнь — *загород, пригород*, не место или гетто, место, «где жить нельзя». Мы следуем в поэме за Цветаевой, постепенно понимающей посредством поэтического языка, что когда заканчивается любовь и смысл, она теряет не только свой дом как место в мире, но и саму себя как дом или место в себе и в теле. Она утрачивает средства для доступа к внутреннему и поэтому расщепляется, распадается, как и ее язык. Однако в открытии этой нехватки язык и дает ей дом. Следствием оказывается радикальный модернистский разрыв в «Поэме конца» с лирическим языком и метром, поскольку здесь Цветаева порывает с идеей, что язык, или улучшенный язык, может стать местом рождения высшего я. Поэтический язык, как учит нас Цветаева, может дать дом в словах, только если он выговаривает эту совершенную бездомность внутреннего я, раскалываясь и распадаясь.

¹ Я отсылаю здесь к статье Мартина Хайдеггера «Природа языка», опубликованной в сборнике «На пути к языку» (Heidegger 1971). Хайдеггер внимательно читает стихотворение Штефана Георге “Das Wort”, начиная с последней строки “Kein Wort sei wo das Wort gebracht” («Не может быть вещи там, где обрывается слово»). «Обрыв» языка как начальная точка феноменологической редукции — это метод, который хорошо применим к цветаевским исследованиям языка как места обитания иного опыта мира, как будет показано ниже.

«Поэма конца» и «Поэма горы»

«Поэма горы» и «Поэма конца» составляют диптих. В письме своему близкому другу «по ремеслу» Борису Пастернаку 26 мая 1926 г. она называет первую поэму, «Поэму горы», мужской в этой двойце (Цветаева 2004: 218). «Мужской лик» отсылает к попытке понять мужскую логику речи Родзевича, его орлиную позицию, как она пишет в «Поэме конца». В «Поэме горы» ее поиск согласия с горем, поиск слов для него, после этого конца, запечатлен с поэтической горы, Смиховского холма, где она жила. Игра со слогами, *горе-гора*, типична для Цветаевой, постоянно испытывающей в своей поэзии слова в их отношении со всеми уровнями смысла — метафорическим, символическим, фольклорным, буквальным, затрагивая зачастую даже морфологию.² И в «Поэме горы» она сводит вместе два слова, так что только ударение разделяет их на письмо и в выражении: горе горе. Далее, в «Поэме горы» это горе оказывается чем-то, что поэт, по-видимому, способен принять или даже преодолеть, при этом утверждает, что память дает фокус, перспективу и интонацию, которые позволяют иметь дело с этим концом, другими словами, гору, с которой можно обозреть утрату; она заявляет: «Но зато, в нищей и тесной / Жизни — «жизнь, как она есть» — / Я не вижу тебя совместно / Ни с одной: / — Памяти мечь» (1973: 167). Мечь памяти — это точка превосходства поэта, и кажется, что в «Поэме горы» она преодолела отчаяние, «взобралась выше» его.

Я не буду далее углубляться в сравнение двух поэм, но «Поэма горы» служит фоном, на котором яснее становится радикальность второй поэмы.³ Цветаева начала писать «Поэму конца» в тот самый день, когда была закончена «Поэма горы», и в том же письме Пастернаку она называет вторую «женской» поэмой. Причина в том, что здесь она развивает свое горе как восстание против конца, против возможности горя и против «жизни, как она есть», как она писала в «Поэме горы». Томас Венцлова убедительно показал, что «Поэма горы» сосредоточена на отсылках к Ветхому Завету и завершается метафизической трансценденцией от земной любви к лирическим высотам, тогда как «Поэма конца» отсылает к Новому Завету как *Via*

² Лингвистическим исследованиям поэзии посвящен ряд исследований (см., напр.: Зубова 1999).

³ Однако в своем сравнении отсылок к мифам и Библии в двух поэмах Венцлова опускает саму мотивацию для этого конца Святого Писания, равно как и цветаевское радикальное отвержение «этого христианнейшего из миров» в поэме. Чтобы открыть, как Цветаева приходит к этому концу, мы должны глубже рассмотреть ее восстание против языка конца по Родзевичу и против христианского языка, который, вбирая в себя мир и опутывая его, начинает исключать поэзию из жизни (Венцлова 1997: 212–225).

Crucis, завершающемся «концом Писания», что означает и конец письма, и конец Священного Писания. Однако «Поэма конца» также содержит значительную критику «этого христианнейшего из миров», как она называет его в поэме. «Конец Священного Писания» — лишь один аспект цветаевского отрыва от традиции лирической поэзии и ее ухода в иную сильную лирическую перспективу, которая произрастает из метафизической традиции. В самом деле, хотя она в «Поэме конца» восстает против завершения их любви Родзевичем, она тем не менее уходит от центральной идеи «Поэмы горы» о том, что она может найти перспективу, оглядываясь назад. В «Поэме конца» она использует ту же грамматическую конструкцию с дательным и именительным падежами, как в горе горе, и здесь она будет служить для утверждения, что она превзошла конец: концу конец. Однако это превосхождение (*overcoming*) является своего рода спуском (*undercoming*) — или проходом (*coming through*) — в утрату — после конца, почти что триумфом утраты. «Поэму конца» можно читать как некую поправку к монументальности поэмы о горе, дополнение к ней — подобно кантовской *Аналитике возвышенного* по отношению к Аналитике прекрасного. Параллель с возвышенным не случайна — исправление, которым «Поэма конца» дополняет «Поэму горы», состоит в утрате позиции, в которой можно горевать, в более глубоком погружении в пустую ночь. В «Поэме конца» Цветаева направляет всю мощь своего лирического мастерства не только на подчеркивание продуктивности конца, того, что конец может стать причиной чего-то нового, но также, и это, возможно, еще более радикальный и критический момент — на проблематизацию условий мира, навязчиво озабоченного продуктивностью и прогрессивностью, и одновременную демонстрацию того, как поэтическая перспектива «Поэмы горы», и вообще всякая претензия на сильную лирическую перспективу, проваливается.

Начало конца

Поэма — особый лирический жанр в традиции русской поэзии, очень ценимый Цветаевой. Поэма состоит из нескольких эпизодов — лирических стихотворений, и это позволяет ей развить историю или тему. В этой поэме Цветаева развивает тему конца, рассказывая историю их конца. Она излагается как поэтический диалог между лирическим «я» (Цветаева) и «адресатом» (Родзевичем) и пересказывает последние сцены — от согласия на свидание до последнего прощания. Расставание устроено как напряженная и яростная лирическая прогулка по мостам и набережным Праги в один вечер. Мосты и набережные, по которым гуляют расстающиеся влюбленные, плывут, они текучи, как вода в реке, и поэзия как дом мира и источ-

ник успокоительного смысла распадается в бесконечном потоке слез. Воздух дышит концом и смертью, и река напоминает ей Лету в нескольких отношениях: во-первых, она кладет конец их общему миру, их любви, их жизни, и, во-вторых, в этой поэме Цветаева приближается к концу всего мира в смысле приближения к языку, который не дает утешения от этого конца.

Первая сцена и первый эпизод предвещает и предчувствует то, что случится во время вечерней прогулки:

В небе, ржавее жести,
Перст столба.
Встал на назначенном месте,
Как судьба (1973: 168).

Момент первого стихотворения — это момент времени, момент судьбы, момент, когда «смерть не ждет», как она пишет во второй строке второй строфы. Первое стихотворение состоит из четверостиший, в которых дактилический трехстопный размер и ямбические концовки нечетных строк чередуются с хорейским двустопным размером четных строк. Короткие зарифмованные окончания производят избыток ударений в метре, а нередко и пеоническое столкновение ударений, которое усиливает противопоставление двух голосов. Чередование одновременно подчеркивает присутствие времени и создает основу для диалога, где первый голос, который мы часто можем идентифицировать с Цветаевой, ищет контакта в более длительной дактилической форме, а второй голос, чаще другой-мужчина, обрывает его в короткой лаконичной хорейческой форме. Ритм тем самым выявляет, как этот мужчина постоянно обособляется в формах сингулярности — жизни, дома, цели — от ее попыток приблизиться к нему. Он полон определенности и направленности, тогда как она — движение в неопределенность (и так она видит любовь), он олицетворяет спокойствие, добропорядочность, храбрость, и в то же время отрицает негативность момента — отрицает, что это конец. С его точки зрения конец представляется лишь созреванием для продолжения других вещей, для новых начал.

Проходя через стадии прощания, Цветаева пытается согласиться с тем, как ее возлюбленный обрывает их общий путь, принять этот конец в словах, и именно посредством воспроизведения его языка, его слов, ей удастся деконструировать (*undo*) его согласие с концом, т. е. ей удастся деконструировать его язык конца. Цветаевскую деконструкцию слов ее возлюбленного о конце можно сравнить с хайдеггеровским настоящим на заключении в скобки того, как мы всегда уже предположены языком, вложены в него и присвоены им. Как пишет Хайдеггер в своем прочтении стихотворения Штефана Георге “Das Wort” в «Природе языка», обычное отношение между словом и

вещью должно «оборваться» в языке, чтобы язык мог дать миру явиться через слово (Heidegger 1971: 63). В точном соответствии завету философа Цветаева деконструирует *логос* или разум Родзевича, выводя нас к опыту языка и того, как язык говорит в своих импликациях. Она заключает в скобки конец в понимании Родзевича, показывая, как этот конец действительно говорит, действительно является в ее внутренней жизни. Она делает это, яростно отказывая тому способу, каким его язык конца предполагает в ее реакции упомянутую схему концов и начал. Во всей поэме язык Родзевича резонирует и взрывается в ее лирической речи, изучающей, ищущей и ставящей под сомнение его смысл. Она исследует пределы его логики в ее истинном смысле в своем мире — и здесь завершение стиха, как оказывается, означает уже не конец — но разложение, раскол, распад жизни или отпадение от мира.

Этот момент конца, как и момент смерти, представляет собой момент собирания, т. е. момент возвращения к прошлой и завершённой истории. Цветаева подчеркивает, что это момент преувеличения, это «Преувеличенность жизни / В смертный час»:

(Преувеличенность жизни
В смертный час.)

То, что вчера — по пояс,
Вдруг — до звезд.
(Преувеличенно, то есть:
Во весь — рост.) (1973: 169)

Эта преувеличенность жизни перед лицом смерти заключена в скобки в первом эпизоде. Заключение фраз в скобки — это не просто ритмический прием. Посредством него в этом поэтическом диалоге также проговаривается то, что не присутствует как мысль, остается фоном — мысль, которая не может быть высказана. Здесь, в первом эпизоде, ход поэмы диктует ее внутренний адресат, и его другой не принимает жизнь, которой он требует, жизнь в ее полноте. Он направляется «домой»:

Мысленно: милый, милый.
— Час? Седьмой.
В кинематограф, или? —
Взрыв: Домой! (1973: 169)

Цветаева выстраивает диалог, не указывая, кто говорит. Она дает читателю понять это на основе формы и логики языка и того, как к другому лицу обращаются. Лирическое «я» «мыслит»: «милый, милый», что в русском языке представляет собой обращение муж-

ского рода. Затем следует короткий, почти анонимный обмен словами, приводящий к вопросу, который мы только по его логике можем атрибутировать ей: «В кинематограф, или?», и его столь же анонимный отказ: «Взрыв: Домой!». Его восклицание предельно анонимно: ему придан даже не глагол, который обозначал бы действие собеседника, но существительное, *взрыв*. В его постоянном отдалении от нее фигура отдельного дома оказывается логическим концом первой части, поскольку это логический конец его языка конца — логический конец его понимания расставания.

Его язык, язык конца, характеризуется разделением, различием, собственностью, мерами и расчетами. В его мире то, что точно имело место, может прекратиться быть, и потому также может быть замещено чем-то еще. Его перспектива — взор римского орла, как она пишет. Ее перспектива изнутри — изнутри потенциального смысла слов, которые он использует. Ее голос — лирический, он прочитывает и интерпретирует окружающее, лица, звуки, тела — внутренние и внешние восприятия. В начале поэмы его слог детерминирует лирическую речь, тогда как она, лирическое «я», проявляется как чистая поверхность лирической рефлексии, которая в его речи зачастую заключена в скобки. Постепенно, по мере того как конец становится более и более несомненным, мир также становится более и более не считаваемым — через ее утрату перспективы в слезах. Однако, по мере того как она в то же время деконструирует заключение ее в скобки мужчиной-адресатом, она становится все более и более уверенной в смысле своей не-перспективы и своего собственного слога, так что ее голос постепенно начинает господствовать по мере приближения к концу поэмы.

Дома

Его намерение отправиться домой завершает первый эпизод, и между первым и вторым эпизодами пауза, отмечающая, что ей сложно принять это — вписать идею отдельного дома в ее лирическую речь. Вследствие этого тон второго эпизода — испуг и запугивание лирическим «я», которая спрашивает — как ты мог и как ты можешь говорить о доме? Как она говорит, не может быть дома, кроме дома ночи, и бездомного и беспутного бытия вместе:

Мой брат по беспутству,
Мой зноб и зной,
Так из дому рвутся,
Как ты — домой! (1973: 169)

Слово *беспутство* означает как «грех», так и, буквально, «отсутствие пути», и первая строфа, «Мой брат по беспутству», означает не

только «мой брат по греху», но также — мой брат по лишенности пути. Затем следует хиазм, в котором переворачивается смысл дома. Как она говорит, люди стремятся из дома, как ты (т. е. Родзевич) стремишься домой. Параллельно она также переворачивает идею конца: в конце стиха не приходят домой (т. е. не завершают внешние отношения и не возвращаются к тому, что действительно есть), но оказываются выброшенными из становления того, чего никогда не может быть днем в отдельном доме. Поэтому, когда его окончание исключает ее из их общего дома в ночи, ее мир начинает рушиться в третьем и четвертом эпизодах, представляющих собой лирические монологи, и она пишет, что теперь только «держится воды» («Воды / Держусь, как толщи плотной») (1973: 170). Ночь — это не уютный дом, место покоя, отдыха и восстановления — поскольку восстановление означало бы возможность продуктивности конца, но эта поэма (песнь) слишком проста, она говори. Для лирического субъекта быть дома в мире на самом деле значит покинуть дом и выйти в ночь:

Конем, рванувшим коновязь —
Ввысь — и веревка в прах.
— Но никакого дома ведь!
— Есть, в десяти шагах:

Дом на горе. — Не выше ли?
— Дом на верху горы.
Окно под самой крышею.
— «*Не от одной зари*

Горящее» — Так сызнава
Жизнь? — Простота поэм!
Дом, это значит: из дому
В ночь.

(О, кому повем

Печаль мою, беду мою,
Жуть, зеленее льда?..)
— Вы слишком много думали.
— Задумчивое: — Да. (1973: 170)

Я процитировала этот довольно длинный отрывок поэмы, потому что именно здесь виден разрыв Цветаевой с «Поэмой горы» и идеей лирической перспективы, которая может трансцендировать или превзойти мир. Идея, что дом — на верху горы, ловит первые лучи нового дня, теперь отвергается как «простота поэм». Напротив, она утверждает, что дом должен означать «из дому / В ночь». Это за-

ключение, не так уж нехарактерное для романтизма ранней Цветаевой, является тем не менее поворотной точкой в поэме, в ее горе и, вероятно, в ее поэзии вообще. Она достигает понимания модернистской дезориентации, которая, возможно, всегда присутствовала в ее языке. Лирический язык более не представляет собой надежного укрытия, и поэт теперь — это не тот, кто может сопротивляться миру, но лишь тот, кто более мощно и значительно испытывает на собственной коже утрату мира, поскольку она обретает доступ к бытию через язык. Она приходит в ночь, где нечего держаться, и в фантастическом лирическом потоке она пишет о том, как держится воды, как держится стены слепой или края крыши лунатик⁴.

Он не признает этих понятий дома и ночи, мест Эроса *par excellence*, и она все больше ощущает изгнание ночи в ее одиночество. Когда он теперь из его перспективы «орла, озирающего окрестности» спрашивает ее — это твой дом? Она отвечает, что эта ночь и ее дом — это дом в сердце и что это дом словесности:

(Орлом озирая местность):
 — Помилуйте, *это* — дом?
 — Дом в сердце моем. — Словесность! (1973: 172)

Предваряя тезис Хайдеггера из «Письма о гуманизме», тематизируемый вновь в «На пути к языку», «язык есть дом бытия» (Heidegger 1971: 71), Цветаева, в один голос со своим лирическим «я», утверждает: «Дом в сердце моем. — Словесность!»⁵ В этой ночи, где нет иного доступа к миру, язык становится местом ее обитания, поскольку он в то же время есть не-место, или пред-место определения рамок конвенционального смысла. И Цветаева буквально инсценирует этот дом словесности как дом бытия. В поисках смысла в этом «доме в своем сердце, который есть язык», когда остальной мир распадается из-за концов, она переворачивает каждую фразу, жест, сло-

⁴ В своем прочтении поэзии и поэтики Цветаевой Элен Сиксу уделяет много внимания «Поэме конца». Она интересно связывает ее с мыслью Хайдеггера, утверждая, что подобно Хайдеггеру Цветаева видит задачу поэта в показывании, что «Опасность — другое имя жизни». «Следуя Хайдеггеру, мы можем сказать, что у бытия нет укрытия (*sansabri*), нет защиты, но спасение именно в опасности» (Sixous 1991: 113). Это утверждение указывает на родство их мысли, хотя здесь чрезмерно подчеркивается приравнивание опасности и жизни и опасности и бытия в мысли Хайдеггера.

⁵ Здесь может быть разночтение: слово «словесность» может быть приписано как лирическому субъекту, так и его адресату. Но в обоих случаях Цветаева приглашает читателя прочесть это предложение как оно есть, и оно подтверждает центральную мысль поэмы о том, что дом для субъекта не может быть найден нигде, кроме литературы.

во и морфему, чтобы обнаружить, как они включают и исключают мир. Литература тем самым становится домом ее ночного бездомного блуждания.

Конец внутренней жизни

Когда Цветаева входит в ночь и в полную утрату всего, чего можно держаться, она уходит не только от идеи о лирической речи, трансцендирующей мир, но также и от идеи о лирическом субъекте, остающемся неприкосновенным перед лицом опыта мира. Как я упоминала выше, Томас Венцлова настаивал на том, что Цветаева в «Поэме конца» достигает конца Священного Писания. В действительности это является следствием того, что в поэме рушится идея, присутствовавшая в течение нескольких веков в западной лирической поэзии и ставшая очень явной в символизме: трансценденция лирического субъекта в метафизическую область. Более того, Цветаева показывает, что этот конец Святого Писания является следствием самой идеи Святого Писания, т. е. она показывает, что идея трансцендентного письма зашла в тупик. Разрушение лирической перспективы параллельно коллапсу лирического субъекта, его внутренней жизни и его души. Остается только чувственность и чувствительность, пытающиеся нащупать ощущение и какой-нибудь предмет ощущения:

Гнезжусь: тепло,
Ребро — потому и льну так.
Ни до, ни по:
Прозрения промежутки!

Ни рук, ни ног.
Всей костью и всем упором:
Жив только бок,
О смежный теснюсь которым.

Вся жизнь — в боку!
Он — ухо и он же — эхо. (1973: 178)

Здесь, в этой ночи, в этом сердце и в этом языке, от субъекта остается только некий голый или обнаженный жизненный мир голых или обнаженных тел, но они лишены жизни, лишены становления, и тело также распадается. Как она пишет, только ее бок живет и чувствует. У этого бока нет «ни до, ни после», он «и ухо и эхо». В этом промежутке *она* есть не жизнь и не душа, но тело, пытающееся достичь ее чувства жизни в самом ее чувственном ощущении жизни:

Я не более чем животное,
Кем-то раненное в живот.

Жжет... Как будто бы душу сдернули
С кожей! Паром в дыру ушла
Пресловутая ересь вздорная,
Именуемая душа.

Христианская немочь бледная!
Пар! Припарками обложить!
Да ее никогда и не было!
Было тело, хотело жить,

Жить не хочет. (1973: 180)

Цветаева ведет нас в феноменологию чувств, порывая с вековой традицией мышления души и субъекта, берущей начало у Аристотеля и продолжающейся в христианстве. Она отходит от аристотелевской мысли, что душа есть движущее само себя как нечто отдельное от тела и в то же время помещенное в нем⁶. Тем самым она отвергает идею формы внутренней жизни как чего-то сущего в себе, не только как основание христианской метафизической традиции, но и как основу понимания лирического субъекта. Лирическое «я» после этого конца их любви не остается в качестве субъекта или души. Лирическое «я» и его внутреннее «я» живут в выставленности перед другим, и когда этот другой отказывает ей, она более не *есть*. Она горит, что подчеркивается избыточным использованием буквы *ж*: *жизнь, живот, жжет*, равно как и выбивающейся из ритма строкой. Она словно опустошена, или, вернее, она «полая», и ей ничего не остается, кроме как держаться оставшихся частичек и осколков жгучей телесной чувственности. Таким образом Цветаева прокладывает путь к феноменологии сексуальности полов в этой поэме, в рамках которой Родзевич представляет мужскую твердость, силу и сухость, а она — женскую мягкость и влажность. Одно здесь не может жить без другого, потому что без него в ее телесном опыте нет твердости, которой можно было бы держаться.

Он не просто дает ей доступ к ее внутренней жизни (как к чему-то способному приводить себя в движение) — только через него может идти внутренняя жизнь, и поэтому, когда он завершает их

⁶ Во второй книге трактата «О душе» Аристотель пишет: «Душа есть причина и начало тела. Это толкуется во многих смыслах. Подобным же образом душа является причиной согласно трем точкам зрения, которые мы различили. Ведь душа есть причина как источник движения, как цель и как сущность одушевленных тел» (Аристотель 2002: 84).

любовь, он также кладет конец ее внутренней жизни. Именно так она может раскрыть «подъязычную, сокровенную» тайну, что она как женщина в этот момент конца не более чем животное, раненное в живот, раненное в то, чем оно живет. Как известно, русское слово «живот» обозначает не только брюшную полость или матку, т. е. место, где образуется новая жизнь, но также в древнерусском оно является непосредственным синонимом жизни. Здесь кто-то ранен не душевно, но в жизнь и как жизнь. Тем самым Цветаева говорит нам, что теперь, т. е. после этого конца, в ней не осталось того, кто может жить, и поэтому она больше не хочет жить: «Было тело, хотело жить, / Жить не хочет».

Смысл расставания

После этих частей Цветаева достигает точки полной потери лирической ориентации перед лицом конца их любви, и с этого момента она развивает поэму в форме разнообразного вопрошания о смыслах расставания, жизни и человека. Теперь ее лирическое «я» занимает сильное положение: оно нашло способ деконструкции своего конца, потому что нашло язык, чтобы высказать свою собственную утрату как субъект, которым, как предполагает мужчина, она является.

Начало второй половины десятого эпизода — в недоумении, когда она говорит, что недопоняла, недовспомнила, — это в первую очередь риторический способ заключения в скобки его языка:

Не довспомнивши, не допонявши,
Точно с праздника уведены...
— Наша улица! — Уже не наша... —
Сколько раз по ней!.. — Уже не мы... — (1973: 182)

Приставка «до-», с которой любит играть Цветаева, связана со значениями «дойти до конца, добраться, прибыть по назначению». В одном эссе она пишет о своей поэзии: «Я как-то докрикиваюсь, доскакиваюсь, докатываюсь до смысла» (2004: 240). Здесь, однако, это «до» отрицается. Она говорит, что не может добраться, что напротив, что ее уводит от смысла, не дает дойти до смысла *его* язык. Это, однако, скрытое утверждение о *его* языке: этот язык постоянно уводит от языка — постоянно отвлекает, разделяет. Улицы, по которым они идут, уже не их, они — уже не они, потому что они не могут быть ими в его языке. Он, как всегда, в ответ произносит, что солнце вновь взойдет завтра, т. е. что не важно, есть они или нет, поскольку им всегда найдется замена:

- Завтра с западу встанет солнце!
- С Иеговой порвет Давид!
- Что мы делаем? — Расстаемся.
- Ничего мне не говорит. (1973: 182)

Идея о новом дне, равно как и идея о расставании, для Цветаевой не имеет смысла. Однако этот абсурдный разделенный мир и есть то, во что превращает мир как таковой язык конца в исполнении Родзевича. Ее яростный аргумент раскрывает поэтому, что слово «расставание» основано на идее различных сущностей; на разделении; другими словами, на идее, что у людей нет общего бытия:

Сверхбесмысленнейшее слово:
Рас — стаемся. — Один из ста?
Просто слово в четыре слога,
За которыми пустота. (1973: 182)

Как упоминалось выше, для интонации Цветаевой характерно исследование родства между словами на уровне морфем, дающее невероятную интенсивность звука и избыток смысла. Так, она может находить несколько слоев на уровне слогов и морфем и подрывать конвенциональный смысл слов. В слове расставание Цветаева слышит слово «раз» (один раз) и «ста» (родительный падеж от «сто») и заключает, что расставание означает, что она, возможно, лишь одна из ста. Потенциальные смыслы слогов тем самым взрываются в слове, чтобы подорвать обычный смысл, поставить его под сомнение. Она не слышит смысла в морфемах глагола «расставаться» и поэтому заключает, что за ним лишь пустота. Поэтому она спрашивает довольно истерично, на каком языке слово «расставаться» могло бы на самом деле что-то значить, поскольку русский — язык смысла, поставленный здесь на карту. И она заключает, что расставание — это, должно быть, слово, изобретенное подобно прогрессивным словам авангардистов:

Расставание — просто школы
Хлебникова соловьиный стон,

Лебединый... (1973: 182)

В этом можно услышать также определенную критику прогрессивности русского авангарда. В отличие от ее метода выявления новых смыслов, которые уже потенциально под рукой в обычных словах, русский футурист Хлебников смешивал разные слова и морфемы, чтобы образовывать новые слова и трансрациональный язык.

Далее она останавливает поток, и метр ломается в вопросе, которым она задается: как до этого могло дойти? И что это действительно значит — расставаться? «Расставание» должно быть, с точки зрения Цветаевой, распадом мира. Расставание есть вывод, опрокидывающий все, именно потому, что оно означает — взрость:

Опрокидывающий довод:
Расставаться — ведь это взрость,

Мы же — сросшиеся... (1973: 183)

Последняя строка обособлена в поэме стилистически и логически. Она прерывает яростный лирический потока строк, нацеленный на деконструкцию терминов, в которых понимается расставание, и она не завершается ни по звуку, ни по пунктуации, Цветаева заключает: «Мы же сросшиеся». Слово «сросшиеся» — причастие прошедшего времени, однокоренное с глаголом «расти», — обозначает состояние, нечто ставшее, но это состояние — само движение роста вместе. Слово «рост» противопоставляется обозначающему разделению слову «взрость», внутри которого звучит «раз», один. И контраст здесь усиливается тем, что односложное «взрость» противопоставлено длинному, словно не имеющему конца «сросшиеся». Они есть нечто, рост, что в бытии не может иметь конца в смысле прекращения, потому что конец не сообразен самому способу бытия, каким является рост.

Жизнь как загород

Теперь мы понимаем, что, поскольку больше нет никакого со-вместного роста, Цветаева дошла до конечного места — безместности, где жизнь оказывается загородом жизни. Конец — это конец внутренней жизни, и потому также бытия внутри жизни. Она поняла это, выговорив в словах поэмы, и в последующих эпизодах мы уже входим в локус после, и теперь она начинает вопрошать о том, что это рассказывает нам о любви и жизни как таковых. В самом деле, конец любви помещает жизнь на окраину — во внешнее, в то, что за пределом. Основная тема одиннадцатой части задана постоянным повторением слова «загород» с подчеркиванием приставки *за-* — вне, за пределом, за гранью:

Разом проигрывать —
Чище нет!
Загород, пригород:
Дням конец.

Негам (читай — камням),
Дням, и домам, и нам.

Дачи пустующие! Как мать
Старую — так же чту их.
Это ведь действие — пустовать:
Полое не пустует.

(Дачи, пустующие на треть,
Лучше бы вам сгореть!) (1973: 183)

Лирическая интонация диктуется многочисленными восклицаниями и чередованием долгих дактилических концовок и короткого и жесткого ритма хореических строк. Отсюда Цветаева начинает развивать тему пустого бытия, предваряя знаменитую поэму Т. С. Элиота «Полые люди» (1925), также тематизирующую конец мира. Она не та, кто пуста, как предполагает глагол «пустовать», она отказывается быть наполовину внутри полупустой жизни. «Полый» в словаре Цветаевой, как она развивает его здесь, означает что-то или кого-то, могущее или могущего быть полным, но эта возможность не становится действительностью. Она полая, потому что есть внутренняя жизнь, полнота, которой больше не может быть, а внутренней жизни наполовину или полноты наполовину не бывает. Поэтому закончив любовь, он сделал не что иное, как положил конец ее внутренней жизни, и она просит его не вздрагивать, когда он использует нож. То, что он разрезает, — это не тело или жизнь, но связь, шов, который удерживает жизнь как целое:

Только не вздрагивать,
Рану вскрыв.
Загород, загород,
Швам разрыв!

Ибо — без лишних слов
Пышных — любовь есть шов.

Шов, а не перевязь, шов — не щит.
— О, не проси защиты! —
Шов, коим мертвый к земле пришит,
Коим к тебе пришита. (1973: 183)

Любовь — это шов, удерживающий героиню на земле подобно силе притяжения. Именно шов выставленности напоказ перед другим делает возможным опыт внутреннего. Этот шов разрывается расставанием, что приводит человека на окраину жизни. Цветаева

тем самым выявляет парадокс, который сродни экзистенциальной философии, понимающей экзистенцию как изгнание.⁷ По меньшей мере она указывает на обоюдоострость изгнанности экзистенции. Есть изгнание жизни без любви. В этом изгнании нет внутренней жизни. С другой стороны, жизнь в любви есть бытие в жизни, бытие в мире, но эта любовь непосредственно или в то же время является уходом из изгнания в бытие-вместе, в мир, и прочь из обыкновенной формы изгнания:

Жизнь есть пригород. —
За́ городом строй!

Эх, проигранное
Дело, господи!
Всё-то — пригороды!
Где же города?! (1973: 185)

Окраины Цветаевой — это не самые края города, т. е. населенные пригороды, но то, что находится вне города. Жизнь пребывает вне города в том смысле, что она вне общего жилища, вне построенного мира. Построенный мир — это мир, «набитый» содержанием, но в нем нет ни пустоты, ни полноты, ни выставленности, ни внутренней жизни, как их понимает Цветаева. Окраины, с другой стороны, — место движения, жизни, роста и внутреннего, и идея построить или установить что-то на окраине, поселиться там, обречена на провал. Место не может быть построено, поскольку жизнь в себе не может быть населена как постоянное место проживания. Это ведет Цветаеву к выводу, что «жизнь — это место, где жить нельзя»:

За городом! Понимаешь? За́!
Вне! Перешед вал!
Жизнь — это место, где жить нельзя:
Ев — рейский квартал...

Так не достойнее ль во сто крат
Стать Вечным Жидом?
Ибо для каждого, кто не гад,
Ев — рейский погром —

Жизнь. Только выкрестами жива! (1973: 185)

⁷ См. обсуждение хайдеггеровского понятия бытия-в и его связи с изгнанием в статье «Изгнание и экзистенциальная дезориентация» Марсии Са Кавальканте Шубак (Schuback Sá Cavalcante 2014: 100–104).

Восклицания теперь не прекращаются, и Цветаева выписывает парадокс жизни как не-места на окраине, которое невозможно построить и нельзя по-настоящему жить. Элен Сиксу предположила, что: «Можно представить — хотя это также и фантазм, — что евреи были бы хранителями некоей памяти, в которой они бы и жили, так как для них нет другого места в мире» (Sixous 1991: 131). В самом деле, в поэме Цветаева развивает тему изгнанности и исключенности евреев из жизни в городах в ряде стран Европы, из-за чего они были вынуждены жить за городскими стенами или в гетто. Она, однако, ассоциирует с этим не память еврейского народа, но свое собственное вечное и реальное экзистенциальное состояние как поэта. Если мы вслушаемся в язык, мы поймем, что внутреннее невозможно проживать, населяя его индивидуально.

Конец конца

В конце поэмы о конце Цветаева, в своем особенном смысле, пришла к согласию с этим концом, обрела язык, на котором она может высказать смысл конца — конец для нее деконструирует смысл и разрушает жизнь. Достигая осмысления для себя этого расставания, своей собственной лишенности места, она может в последнем движении поэмы также дотянуться до лирического адресата поэмы и коснуться его, так чтобы он начал плакать. Этот плач задает тему последних двух эпизодов, становится для нее благодатью, поскольку он означает, что они вновь вместе в становлении. Эта совместность теперь совместность не любви, но проливания слез, и она завершает поэму:

Бьет, — ибо совместный
Плач — больше, чем сон!

И в полые волны
Мглы — сгорблен и равн —
Бесследно — безмолвно —
Как тонет корабль. (1973: 187)

Цветаевское завершение их любви — не «конец», оно подобно тому, как идет ко дну корабль: «Бесследно, безмолвно». Это так только потому, что весь мир размыли «полые волны мглы» их слез, в которых нет никакого смысла, кроме как для них самих. Может быть, можно сказать, что Цветаева могла бы достичь конца конца, если бы мир мог быть миром или, по крайней мере, если бы ее возлюбленный, в конце концов, не был римским орлом, с его перспективой конца и начала, но со-плачущим, способным показывать себя перед другим.

Заключительные слова

В своем прочтении непрочитываемости конца Цветаева, по-видимому, говорит нам, что следует понимать конец и мир как несоместимые друг с другом. Язык мира связан с общностью, с бытием-в, со смыслом, тогда как язык конца — это орлиная позиция бытия-раздельно, исключения. Цветаевское бытие-вместе — это бытие общего роста, общего становления, и это для нее — движение слова и мира, поскольку это движение жизни. Таким образом, она говорит, что мы живем в мире, который мыслит движение как концы и новые начала, но этот мир не может быть (не может становиться) в бытии, поскольку он высылает жизнь, рост и чувство внутреннего в изгнание.

Библиография

- Аристотель (2002). *О душе*. СПб.: Питер.
- Венцлова, Томас (1997). «Поэма горы» и «Поэма конца» Марины Цветаевой как Ветхий Завет и Новый Завет». В кн.: *Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе*. Vilnius: Baltos Iankos.
- Зубова, Людмила (1999). *Язык поэзии Марины Цветаевой*. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета.
- Цветаева, Марина (1973). *Стихотворения и поэмы в пяти томах*, т. 4. New York: Russia Publishers.
- Цветаева, Марина (2004). *Марина Цветаева. Борис Пастернак. Души начинают видеть. Письма 1922–1936 годов*. М.: Вагриус.
- Cixous, Hélène (1991). “Poetry, Passion, and History. Marina Tsvetaeva”. In *Readings. The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector and Tsvetaeva*, ed. and trans. Verena Andermatt Conley, 110–51. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Heidegger, Martin (1971). “The Nature of Language”. In *On the Way to Language*, trans. Peter D. Hertz, 55–108. San Fransisco: Harper and Row Publishers.
- Heidegger, Martin (1975). “Language”. In *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter. New York: Harper and Row Publishers.
- Schuback Sá Cavalcante, Marcia (2014). “Exile and Existential Disorientation”. In *Dis-Orientations. Philosophy, Literature and the Lost Grounds of Modernity*, eds. Marcia Sá Cavalcante Schuback and Tora Lane, 91–111. London: Rowman and Littlefield.