

Радь Эльза Анисовна, Яковлева Дарья Сергеевна

ТРАНСФОРМАЦИИ СКАЗОЧНОГО НАРРАТИВА В ПОЭМЕ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ "ЦАРЬ-ДЕВИЦА": МИФОПОЭТИКА ТЕКСТА

Статья посвящена исследованию сказочного нарратива и его трансформаций в поэме М. И. Цветаевой "Царь-Девница" с точки зрения мифопоэтических традиций текста. Рассматриваются влияние нарратива русской фольклорной сказки на данное произведение с точки зрения его сюжетостроения, системы образов, а также характер трансформации данного нарратива, происходящей под влиянием особенностей историко-литературного процесса XX века, традиций поэзии серебряного века. Особое внимание автор статьи акцентирует на мифопоэтике произведения.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2015/9-2/48.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 9 (51): в 2-х ч. Ч. II. С. 172-175. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2015/9-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phi@gramota.net

УДК 821.161.1

Филологические науки

Статья посвящена исследованию сказочного нарратива и его трансформаций в поэме М. И. Цветаевой «Царь-Девница» с точки зрения мифопоэтических традиций текста. Рассматриваются влияние нарратива русской фольклорной сказки на данное произведение с точки зрения его сюжетостроения, системы образов, а также характер трансформации данного нарратива, происходящей под влиянием особенностей историко-литературного процесса XX века, традиций поэзии серебряного века. Особое внимание автор статьи акцентирует на мифопоэтике произведения.

Ключевые слова и фразы: нарратив; фольклорная сказка; литературная сказка; сюжет; пространственно-временное строение текста; мифологические мотивы.

Радь Эльза Анисовна, д. филол. н.

Яковлева Дарья Сергеевна

Башкирский государственный университет (филиал) в г. Стерлитамак

Elza_rad@mail.ru; daphzodiak@list.ru

ТРАНСФОРМАЦИИ СКАЗОЧНОГО НАРРАТИВА В ПОЭМЕ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ «ЦАРЬ-ДЕВНИЦА»: МИФОПОЭТИКА ТЕКСТА[©]

Фольклорная поэма М. Цветаевой «Царь-Девница» была написана по одноименной сказке А. Н. Афанасьева в 1920 г. в сложнейшее и для страны, и для поэта время. Переживая обострившееся чувство одиночества, безысходности и трагизма в мировосприятии, Цветаева именно в эти годы как никогда осознает потребность и необходимость единения с родной страной, ее культурой и историей, обращения к истокам. А. А. Саакянц, исследуя личные письма и дневниковые записи поэта, доказывает, что фольклор оказал существенное влияние на все его творчество [7, с. 215-226].

Исследовательница утверждает, что поэма «Царь-Девница» появилась не спонтанно: она подготавливалась стихами, написанными поэтическим народным языком. «Фольклорный» этап в творчестве Цветаевой развивался постепенно, народнопоэтические мотивы проявлялись и ранее. В частности, она обращается к новому для себя жанру – поэме-сказке. В этом жанре написаны такие произведения, как «Егорушка» [9, с. 688], «Молодец» [Там же, с. 280], «Переулочки» [Там же, с. 270]. Однако первым из них становится стихотворная поэма-сказка «Царь-Девница» [Там же, с. 190].

В XX веке литературная сказка как жанр переживает возрождение, и прежде всего в произведениях поэтов и писателей серебряного века. Так, М. И. Цветаева, используя сюжеты двух известных вариантов сказки «Царь-Девница», помещенных в сборник А. Н. Афанасьева [4, с. 227], создает в итоге собственное, качественно новое произведение со множеством новых смыслов, выводя его на новый уровень интертекстуальных связей в широком контексте мировой литературы. Нарратив русской народной сказки в нем трансформируется, приобретая новое содержание и структурную характеристику, при этом ярко выраженная фольклорность в сюжете сохраняется.

Согласно исследованиям ученых, сюжет фольклорной сказки имеет определенное строение и специфику. В. Я. Пропп в труде «Морфология сказки» приходит к выводу, что сказочные сюжеты содержат определенные, постоянно повторяющиеся элементы, которые он обозначает как «функции действующего лица» [6, с. 35]. Тем самым было положено начало исследованию русской народной сказки как вида нарратива.

В. Г. Будыкина, рассматривая текст литературной сказки, приходит к выводу, что она также является нарративом ввиду «стремления автора к овладению системой типичных для народной сказки образов, ее грамматикой и стилистикой» [2, с. 8]. Однако следует отметить, что в творчестве определенного автора фольклорный сказочный сюжет претерпевает трансформации в связи с необходимостью выражения особенностей эпохи, культуры, литературы, а также убеждений, переживаний писателя, его мировоззрения. Последнее является определяющим, поскольку главная особенность литературной сказки – ярко выраженная в тексте авторская позиция.

Сюжет поэмы первоначально совпадает с сюжетом сказки Афанасьева: мы можем выделить ключевые события поэмы и героев, которые их совершают. Обратимся к исследованиям В. Я. Проппа [6, с. 36-42] и обозначим данные события как функции, совершаемые действующими лицами.

В самом начале сказки нарратор (повествователь) знакомит читателя с главными действующими лицами. Завязка поэмы соответствует завязке первичного сказочного сюжета. Далее происходят следующие события:

1) Один из героев покидает пределы своего местоположения. В поэме таким героем является сама Царь-Девница. Она покидает свое царство, чтобы найти Царевича.

2) Царь-Девница обращается к герою с запретом – запрещает спать, когда она приезжает к нему на встречу.

3) Запрет нарушается Царевичем вследствие действий мачехи, которая выступает и в сказке, и в поэме в качестве вредителя. Здесь вредитель выступает в двух лицах – мачехи и дядьки-колдуна. В этом одно

из отличий поэмы от народной сказки – в сказке дядька действует как исполнитель воли мачехи, а в поэме дает ей совет, как обмануть Царевича, а именно – воткнуть ему в ворот волшебную булавку.

4) Вредитель (мачеха) пытается узнать, как не дать Царевичу увидеться с Царь-Девницей.

5) Вредитель получает нужные сведения от дядьки (последние два действия Цветаева переносит в начало сказки).

6) Вредитель пытается обмануть жертву (Царевича), чтобы завладеть ею.

7) Жертва поддается на обман (Царевич засыпает). Данное действие происходит трижды – Цветаева сохраняет в поэме правило троекратных повторов, действующее в сказке.

8) Вследствие нарушения запрета Царь-Девница исчезает навсегда (возвращается в свое царство).

Эти события, происходящие с героями поэмы, совпадают с сюжетными точками сказки, с основными функциями героев, несмотря на то, что фабула поэмы инверсивна. Эта особенность была замечена Б. Пастернаком, отметившим, что «фабула дана разединенно, в прерванности» [Цит. по: 7, с. 220]. Данный процесс естественен – происходит трансформация фабулы, усложнение сюжета, в определенном смысле переворачивание фабулы первоисточника, что в первоначальном читательском восприятии создает впечатление антисказки, но это впечатление обманчиво, оно снимается. Цветаева сохраняет основные события в поэме, однако они перемежаются большими лирическими отступлениями, которым, казалось бы, не может быть места в сказке. Нельзя забывать о том, что хотя перед нами эпическое произведение, это эпос лирический. В этом еще одно важное отличие поэмы от сказки – ее психологизм. Мысли, переживания и чувства героев даны крупным планом. Каждый из них имеет полноценный характер со своими противоречиями.

Обращают на себя внимание функции, которые выполняет Царь-Девница в поэме. В. Я. Пропп отмечает, что в народных сказках довольно часто появляется образ царевны – богатырки, воительницы, обитательницы некоего «тридесятого царства», которую герой должен найти и завоевать [5, с. 172].

Цветаева обращается к мифопоэтическим смысловым пластам и идет еще дальше. Царь-Девница не только правит тридесатым царством – она представительница мира не земного, а небесного. Об этом не говорится прямо – только намеками: «*за морями Царь-Девница живёт*» [9, с. 197] (заморское, тридесятое царство, по мнению В. Я. Проппа, в народном представлении есть потусторонний мир), «*как облачная рать в лазури – Полк за полком, полк за полком*» (о войсках Царь-Девницы) [Там же, с. 203]. Описание корабля Царь-Девницы дается Цветаевой с опорой на библейский миф, что подчеркивает эту мысль: «*Подивись со мной, пророк Моисей! Купины твоей прекрасной – красней!*» [Там же, с. 192]. Он сравнивается с неопалимой купиной, из которой, согласно Библии, Моисею явился Господь.

Сама героиня отождествляется с солнцем, живущим на небесах; она есть солнце, главный солярный символ, олицетворение Космоса. Кроме того, появляется образ Михаила-Архистратига – архангела, предводителя небесного воинства, с которым также сравнивается Царь-Девница.

Царь-Девница сама по себе – некое олицетворение идеального существа в представлениях Цветаевой: она имеет почти мужской облик и мужской характер. Она сильна, независима, желает для себя свободы. Однако становится понятно, что женское естество в ней не менее сильно: в ней бьется нежное, любящее сердце. Так, четко и ярко показано развитие чувств Царь-Девницы к Царевичу: от недоумения и насмешки («*Взглянула – д'как расхохочется! В ладошечки – д'как всплеснет! "Я-чай, еще в пеленки мочится! Пустышечку еще сосет!"*») до заботы («*Спи, копна моя льняная, Одуванчик на стебле! Будет грудь моя стальная Колыбелькой тебе*») [Там же, с. 208-211] и, в конце концов, признания в любви («*Вихрь-жар-град-гром была, – За всё наказана! Войска в полон брала, – Былинкой связана!*») [Там же, с. 235].

Объяснение подобным образом в творчестве Цветаевой дает А. Динегга. По ее мнению, согласно убеждениям Цветаевой, человек проживает две жизни: жизнь телесную, приземленную, бытовую, которой противопоставлена жизнь души – вневременная и внепространственная, представляющая собой чистое творчество и познание божественной сути Вселенной. Стремление жить именно духовной жизнью демонстрируется в ее стихах на протяжении всего творческого пути: желание отойти от быта, от простых земных человеческих нужд и подняться на вершины чистого духовного экстаза, состояться как поэт. Однако, утверждает исследователь, подобному подъему мешает в первую очередь пол, к которому относится носитель творческих идей: женщине это сделать сложнее, потому что от нее ждут совершенно иных свершений в жизни [10, р. 6-9].

Подобное восприятие соперничества мужского и женского в творчестве Цветаевой проявляется нередко: в своих стихах она часто подчеркивает необходимость проявлять некоторые мужские черты характера («*Не вытосковала тоски – вытаскивала Всей крепостью неженских рук!*» [8, с. 559], «*Есть в стане моем – офицерская прямота, Есть в ребрах моих – офицерская честь*» [Там же, с. 565] и др.), и еще чаще высказывает всю женскую любовь и нежность, говоря о судьбе жены, матери и возлюбленной. Однако в «Царь-Девнице» возникает тот самый гармоничный образ, представляющий собой органичное слияние мужского и женского в единое существо.

В отличие от героини, Царевич предстает абсолютной противоположностью. Он – представитель изменения земного, обыденного, живущий в некоем царстве, где правит его отец – пропойца-Царь со злой мачехой. Месяц как вторая ипостась Царевича объясняет его тягу к морю: Луна почиталась как владыка воды, с ней связаны морские приливы и отливы.

Само это царство – бедное, обобранное Царем, населенное нищим, озлобленным народом – предстает как олицетворение всего этого низкого, греховного мира. Неслучайно при описании его появляется образ города Содомы – Цветаева снова обращается к библейским мифам, чтобы подчеркнуть непреодолимое расстояние, лежащее между героями: «*И – взывав как целый град Содом – Закрутилась дымовым столбом!*» [9, с. 244]. Подобные аллюзии к Библии в поэме нередки: таким образом подчеркивается вневременной характер происходящих событий, острое противостояние двух миров.

То, насколько эта пропасть между героями глубока, становится все более и более очевидным по мере развития действия. Главная героиня – существо высшего духовного мира. В земной мир она приходит в поисках любви духовной, поднимающей на вершину познания, творческого выражения. Она решительно отвергает возможность любви земной, приближенной к быту, которую жаждет в ней увидеть старая нянька: *«Кой мне чёрт в твоих пелёнках!»* [Там же, с. 200].

Царевич воспринимается ею способным на возвышенные чувства, как человек творчества, чистого искусства. Игра на гуслях привлекает Царь-Деву – она становится тем сигналом, по которому героиня следует навстречу Царевичу. Именно поэтому она отдает свои волосы для струн на гусли Царевичу – она сама чистое творчество, и волосы как струны – его часть: *«Не видали вы такого руна! Каждый волос – золотая струна! – Передашь их Гуслиару на струньё, Пусть звончей бречит во имя моё!»* [Там же, с. 213]. Мотив творчества как сакрального пути из мира земного в мир небесный, возвышенный становится одним из основных мотивов в поэме.

Царь-Девуца приезжает к Царевичу в течение трех ночей. Сходство сюжетов поэмы и сказки, как замечает А. А. Саакянц, наиболее ярко проявляется в традиционном для сказки правиле троекратных повторов [7, с. 219]. Число три здесь – сакральное, символизирующее Святую троицу. Это число употребляется, когда речь идет о Царь-Девуце и Царевиче – число, обозначающее любовь, прощение, высшее прозрение. Сама Царь-Девуца говорит: *«До трёх разов У нас закон – прощать»* [9, с. 235].

Однако в дальнейшем пространственно-временное строение поэмы становится все более диполярным. На протяжении поэмы герои так и не смогли встретиться в полном смысле этого слова. Их встречи есть не-встречи: они не могут увидеться, так как Царевич спит, когда Царь-Девуца бодрствует, и просыпается, когда она вынуждена покинуть его. Этот мотив не-встречи/разлуки решает исход поэмы. Медленно нарастающее с каждой главой (встречей – не-встречей) напряжение разрешается резко и практически моментально. Царевичу не удается преодолеть пределы земного быта и принять бытие в его главном смысле (как жизнь духа). Он уступает мачехе, а в ее лице – греховности и низости окружающего мира. Мачеха желает не любви, а только интимной близости: ей *«ночевать одной, поди, невтерпёж!»* [Там же, с. 193]. Наиболее явно это проявляется в описании поцелуя мачехи и Царевича: *«Потягивается, подрагивает, Устами уста потрагивает, Как жалом в него вонзается, Как в яблок в него вгрызается, Из сердца весь сок вытягивает, В глубинную глубь затягивает»* [Там же, с. 246]. Глубь, в которую герой уходит, губительна для него.

В конце произведения Царь-Девуца совершает действие, на которое не способна героиня народной сказки: она вырывает свое сердце, тем самым отказываясь от любви ради духовной свободы. Точка невозврата наступает, когда Царь-Девуца видит на груди Царевича черный волос мачехи как свидетельство его слабости перед ней. В этот момент конфликт двух измерений обостряется Цветаевой с огромной силой. Героиня возвращается в свой родной мир – в небесное царство, к прежним убеждениям и идеалам. Поиск любви закончился трагедией. Однако вектор пути Царь-Девуцы направлен вверх, тогда как Царевича, прозревшего слишком поздно – вниз: *«Как притопнет, поглядев востро: Ан уж нету наука – мокро! Сам же в воду – добывать своё добро»* [Там же, с. 264]. Он бросается в море, глубины которого можно трактовать двояко: с одной стороны, это и есть та губительная для него глубь, с другой стороны – очистительная купель, после которой возможно обретение Царь-Девуцы и поднятие за ней следом в небесное царство.

Поэт заканчивает поэму, буквально обрывая ее на высшей, трагедийной точке сюжета, которая в сказке является только обозначением развития действия. Многие исследователи подчеркивают, что надежда на любовь утрачена безвозвратно – Цветаева не допускает возможности исправления сложившейся ситуации. Однако в главе «Ночь последняя» можно достаточно четко проследить, что Царь-Девуца и Царевич все же воссоединились в ее родном, потустороннем, небесном мире. На это указывают слова Ветра, сказанные мачехе:

*Я милого встретил,
Шлёт вести.
Жив белый твой цветик,
Да только не весел,
Не светел.
В кумашинной палатке
Плывёт без оглядки –
С солдаткой.
У страшной солдатки
Под огненной пяткой –
Твой сладкий* [Там же, с. 265]!

Здесь – ясное указание на то, что Царевичу удалось попасть в небесное царство, но сделать это получилось, лишь приняв смерть в морских глубинах. Поэтому Царевич *«не весел, Не светел»* – он переступил черту между двумя мирами. Он жив – но жив не бранным телом, а духом, освободившимся в результате смерти тела. Палатка, в которой он плывет – олицетворение ладьи/лодки из древних мифов (греческий миф о Хароне, мифы Египта, Скандинавии), на которой душа умершего отбывала в другой мир [5, с. 120].

Становится понятно, что именно Царь-Девуца (в отличие от распределения ролей народной сказки) является главной героиней в поэме: она отправляется на поиски жениха, она инициирует их встречи/не-встречи

и она же в итоге в отчаянии завершает так и не начавшийся роман с Царевичем. Пассивность героя подчеркивается концовкой поэмы: после исчезновения Царь-Девы повествование завершается. Тем не менее, как следует из предпоследней главы, Царевичу все же удается найти в себе смелость перейти эту последнюю черту между двумя мирами, разделяющую их.

Эта невозможность встречи, а потом загробное воссоединение подчеркивается Цветаевой обращением к древнему мифу о Солнце и Месяце. «*Меж Солнцем и Месяцем верста пролегла*» [9, с. 214] – в этой фразе противопоставление в системе бинарных оппозиций, выстраиваемой Цветаевой. М. М. Полехина отмечает: с самого начала герои разведены не только в пространстве, но и во времени, и им не суждено встретиться в жизни обычной, земной, хотя герои чувствуют свою близость в онтологическом, космическом смысле. Такая система свойственна мифологическому сознанию [1, с. 166-186]. Однако есть надежда на их воссоединение в другом, небесном измерении.

Примечательно, что в наиболее древних вариантах солярных мифов сохранилось представление о Солнце как о женщине, а о Луне как о мужчине. Интересно, как в некоторых вариантах сибирских и кавказских мифов объясняется брак луны и солнца; так, В. В. Иванов отмечает, что в этих мифах Месяц похищается злой ведьмой у жены/невесты – Солнца, либо же Солнце решает выйти замуж за Месяц и отнимает его у ведьмы. В результате борьбы ведьма и Солнце разрывают Месяц пополам [3, с. 79]. Таким образом, Месяц переживает смерть в результате этого разрывания, но смерть тем не менее дает ему возможность воссоединения с возлюбленной. Мы можем увидеть четкое соответствие между данным вариантом мифа и поэмой «Царь-Девы»: архетипический образ ведьмы воплощается в образе мачехи, и в результате ее символической борьбы с Царь-Девой Месяц-Царевич погибает. Так древнейшие солярные и лунные мифы находят свое место в творчестве Цветаевой, где, как утверждает М. М. Полехина, само понятие любви строится на космических, универсальных, мифологических мотивах [1, с. 166-186].

Поэма «Царь-Девы» вобрала в себя черты и сюжетную основу фольклорной сказки. Однако в поэзии серебряного века, в историко-литературном процессе XX века привычный сюжет претерпевает определенные трансформации. Нарратив русской народной сказки изменяется, проходя сквозь уровни восприятия поэтом действительности, и принимает форму, соответствующую ей. Таким образом, трансформировав сюжет сказки (в обоих ее вариантах) и включив в него собственные глубоко личные переживания, новые мотивы, синтезируя мифы, Цветаева создает свой лирический, глубоко философский эпос.

Список литературы

1. Антология художественных концептов русской литературы XX века / ред. и авт.-сост.: Т. И. Васильева, Н. Л. Карпичева, В. В. Цуркан. М.: ФЛИНТА, 2013. 356 с.
2. Будыкина В. Г. Инверсия в нарративе литературной сказки: автореф. дисс. ... к. филол. н. Челябинск, 2004. 19 с.
3. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1992. Т. 2. К-Я. 719 с.
4. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3-х т. М.: Государственное издательство Художественной литературы, 1957. Т. 2. 506 с.
5. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2009. 274 с.
6. Пропп В. Я. Морфология сказки / Гос. ин-т истории искусств. Л.: Academia, 1928. 152 с.
7. Саакянц А. А. Марина Цветаева: жизнь и творчество. М.: Эллис Лак, 1999. 816 с.
8. Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7-ми т. / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 1. Стихотворения. 640 с.
9. Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7-ми т. / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. Поэмы и драматические произведения. 816 с.
10. Dinega A. W. A Russian Psyche. The Poetic Mind of Marina Tsvetaeva. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2001. 304 p.

THE TRANSFORMATIONS OF THE FABULOUS NARRATIVE IN M. TSVETAeva'S POEM "THE TSAR-MAIDEN": MYTHOPOETICS OF THE TEXT

Rad' El'za Anisovna, Doctor in Philology
Yakovleva Dar'ya Sergeevna
Bashkir State University (Branch) in Sterlitamak
Elza_rad@mail.ru; daphzodiak@list.ru

The article is devoted to the research of the fabulous narrative and its transformation in M. I. Tsvetaeva's poem "The Tsar-Maiden" in terms of mythopoetic text traditions. The authors consider the impact of the Russian folk fairy-tale narrative on this work from the perspective of its plot-construction, system of images, as well as the nature of the transformation of this narrative, occurring under the influence of the peculiarities of the historical and literary process of the XX century, the traditions of the poetry of the Silver Age. Special attention is paid to the mythopoetics of the work.

Key words and phrases: narrative; folk fairy-tale; literary fairy-tale; plot; spatial-temporal structure of the text; mythological motives.