

## СЛОВО-СИМВОЛ В ПОЭЗИИ И.Ф. АННЕНСКОГО

*В данной статье предложено новое определение символического слова как бытие-общение образа и знака. На основе анализа стихов И. Анненского доказано значение этого определения для анализа конкретных литературных произведений, его способность демонстрировать в тексте новые смысловые моменты.*

Классическое определение символа принадлежит А. Ф. Лосеву: «Символ есть знак в функции образа. Символ есть образ в функции знака» [1, с. 195]. Это значит, что символ, с одной стороны, самоценен, выражает самое себя, как образ, но употреблен для того, чтобы указывать на что-то, вне его находящееся. И, с другой стороны, символ, как знак, немотивирован, он представляет собой условное соотношение идеального значения и предметной данности, но эта предметная данность становится значимой сама по себе, как образ. Существует также традиция истолкования символа как «некоторого знакового выражения высшей и абсолютной внезнаковой сущности» [2, с. 189], а также риторическое определение символа как многозначного иносказания.

Проблема всех этих определений в том, что здесь символом может быть все, что угодно, любое явление, которому в определенном культурном контексте или в восприятии данного субъекта придается такое значение: условность знака и самоценность образа, связь с сакральным миром, возможность указывать на целый ряд явлений. В сущности, символ в данном случае представляет собой, как у Р. Барта, «пустые формы» [3, с. 375], то есть в нем не заложено ничего, кроме бесконечного процесса развертывания смыслов, практически не связанных друг с другом, порождаемыми различными восприятиями («произведение предлагает, человек располагает» [3, с. 371]).

Так, возможно, происходит в культуре в целом. Именно в силу этой возможности придания особой значимости любому явлению, в символе, как пишет С. С. Аверинцев, есть «теплота сплывающей тайны» [4, с. 53].

Но для литературного произведения, и особенно в связи с необходимостью его анализа, определение А. Ф. Лосева, так же как и все остальные, представляется слишком широким. Во-первых, когда символ – «пустые формы», в которые каждый волен вкладывать любое содержание, то это чревато разрывом связей между автором и читателем, общение между ними становится невозможным. Во-вторых, когда мы имеем дело со словом, которое изначально, уже в языке, образно, а с другой стороны, всвоей условной прикрепленности к предмету, знаково, возникает путаница: любое слово может быть названо символом, образом, а также мотивом, при конкретном анализе эти понятия часто употребляются как тождественные.

Яркий пример – монография Л. А. Колобаевой «Русский символизм». Определение символа здесь выглядит следующим образом: «Символ – это образ знаковой природы, условный в основе. Он мыслится как образ, в котором видимое, конкретное, событийное

выступает лишь неким иероглифом, иероглифом лежащей за ним тайны, знаком "иного"» [5, с. 18]. Это определение явно восходит к лосевскому, к тому же на протяжении этих двух фраз символ трактуется то как знак, то как образ. Если у А. Ф. Лосева данные категории были поставлены в какое-то соотношение, то здесь возникает их некритическое смешивание, и к лосевской трактовке присоединяется еще и та, которая была свойственна русским символистам. Поэтому при анализе конкретных текстов исследуется, по сути, не их символическая структура, а их мотивная организация. Это можно заметить, например, при характеристике творчества К. Бальмонта: «У автора мы видим стремление беспредельно расширить значение символа до планетарной, космической всеохватности смыслов. В стихотворении «Океан» образ «безбрежного океана» – это образ Вселенной, мироздания в целом, его неразрешимой загадки. Таков же общий смысл символа горящих зданий – «здание» здесь именно мироздание» (выделено мною – Э.С.) [5, с. 62]. Непонятно, почему «безбрежный океан» – образ, а «горящие здания» – символ, если смысл их практически одинаков. Явно исследовательница отождествляет символ с образом, но ничего не изменится, если во второй фразе заменить образ мотивом, в результате чего не вполне ясно, что же, кроме специфической содержательности, делает данный текст символистским.

Еще один пример – монография Н. А. Кожевниковой «Словоупотребление в русской поэзии начала XX столетия». Здесь понятия образа и символа употребляются как синонимичные: «Многозначность символа легко обнаруживается в текстах, смысловое движение которых связано с развертыванием определенного слова-образа, или серии текстов, связанных повторяющимся образом» (выделено мною – Э.С.) [6, с. 17]. Точно также синонимичным оказывается употребление понятий образа и мотива: «Мотив восхождения, представляющий собой один из частных вариантов мотива жизнь-путь, воплощается в образах лестницы» [6, с. 15]. В обоих случаях слова «символ» и «образ», «образ» и «мотив» можно поменять местами без ущерба для содержания.

Итак, проблема в том, что такое специфическое, особенно для творчества символистов, понятие, как символ, смешивается с сопредельными. Собственно, именно это, на мой взгляд, делает необходимым введение в определение символа категории бытия-общения. Это понятие актуализируется в работах М. М. Гиршмана: «Мы анализируем и интерпретируем литературное произведение как эстетическое бытие-общение, осуществляемое в художественном тексте, но к нему не сводимое» [7, с. 503]. Оно восходит к известному бахтинскому высказыванию: «Само бытие человека есть глубочайшее общение. Быть – значит общаться. Быть – значит быть для другого и только через него – для себя» [8, с. 344]. Определение литературного произведения как бытия-общения означает, что именно через его художественный мир, через первое звено общения в триаде «автор – герой – читатель» эта природа бытия, «нераздельность и неслиянность» всего в нем, оказывается данной непосредственному ощущению.

Однако мне кажется, что первоэлементом бытия-общения является именно слово: именно в нем первоначально осуществляется взаимообращенность звучания и значения, значения и образа, образа и интонации и т.д. Бытие-общение, содержащееся в слове, как в молекуле, находит свою реализацию в высказывании, и, собственно, «высказывание, имеющее своего автора», строится как процесс нахождения равновесия и соответствия между этими разными, но взаимно необходимыми составляющими слова, оно

существует как динамика развития и сохранения этой интенции, оно – сбывающееся бытие-общение.

И здесь еще одна причина введения данной категории в определение символа. Существующие трактовки символа носят точечный, указательный, и, следовательно, статичный характер. Между тем смысл слова существует не столько внутри слова, сколько на стыке, на переходе между словами. И смысл словесного текста формируется именно благодаря тому, что слово в нем не одно. Если же слово – одно, то есть абстрагируется и рефлектируется в единственном числе, то межсловесный смысл неминуемо утрачивается, выносится куда-то за скобки. В результате при анализе конкретного текста становится неясно, что, собственно, меняет в его понимании установление за одним из его словесных образов статуса символа. Категория же бытия-общения, с ее динамическим характером, с ее принципиальным неприятием изолированности, настраивает на то, чтобы искать символическую природу слова в особом протекании поэтического высказывания, в определенном его построении, структуре, которая обеспечивает это сбывание бытия-общения.

И еще один очень важный момент. Ведь бытие-общение происходит, естественно, не между реалиями, а между субъектами, в случае лирического произведения – между субъектом слова и субъектом переживания. То есть данное определение подчеркивает личностный характер символа в литературном произведении.

Итак, символическое слово есть бытие-общение образа и знака, одновременно взаимонеобходимость и автономность, которые создают возможность обмена смыслами между образной и знаковой составляющими поэтического высказывания. Естественно, этот обмен смыслами реализуется в определенной словесной структуре. Теперь выясним, что дает нахождение этой структуры высказывания и ее интерпретация для понимания конкретного лирического произведения.

Ярче всего данная словесная и смысловая структура проявляется, конечно же, в творчестве символистов. Но я обратилась к творчеству И. Ф. Анненского потому, что оно и концентрирует в себе символическое переживание слова, и явно выходит за его пределы. Творчество И. Ф. Анненского – и поэтическое, и критическое – представляет собой переходное явление во многих отношениях. Прежде всего – это своеобразное пограничье между XIX веком, к которому поэт принадлежит по датам жизни, и XX веком, с которым он соотносится по своим творческим устремлениям. Кроме того, это рубеж между символизмом и постсимволизмом, или, точнее, зародыш, из которого развилась характерная для них проблематика: категории символа и мифа создавали проблемное поле в кругу символистов, категории внутреннего мира личности, вещи – в кругу постсимволистов, общей для них является проблема слова. В принципе, поэзия и критика И. Ф. Анненского очерчивали некий общий круг, в котором двигалось осмысление поэтического слова в новой культурной ситуации.

В своих критических работах И. Ф. Анненский постоянно подчеркивает посредующий, связующий характер символического слова. Назначение его – «...связывать переливной сетью символов «я» и «не-я», гордо и скорбно сознавая себя средним, и при том единственным средним между этими двумя мирами. Символистами справедливее всего называть, по-моему, тех поэтов, которые не столько заботятся о выражении «я», или изображении «не-я», как стараются усвоить и отразить их вечно сменяющиеся

взаимоположения.» [9,с.338] Мы видим, что речь идет именно о поэтическом слове, утверждения его символической природы здесь оборачивается прежде всего акцентированием его соединяющей функции. Происходит это потому, что И. Ф. Анненский явно отталкивается от символистской модели, включающей в себя мир феноменов и ноуменов и символическое слово как связь между ними. У И. Ф. Анненского в центре оказывается личность, она и окружающий ее мир – вот двоемирие И. Ф. Анненского. При этом оба мира лишь соположены друг с другом, и, кроме того, изменчивы и текучи, почему и соединение их в иной, кроме эстетической, реальности невозможно. И поэтическое слово здесь является тогда органической необходимостью, основой жизнеспособности и творческого субъекта, и окружающего его мира.

В связи с этим следует обратить внимание на материальную конкретность символического слова у И. Анненского: значимой и означенной, действенной в отвлеченном плане оказывается вещь во всех закономерностях своего устройства. Например, в стихотворении «Старая шарманка» круговая форма вала задает модель времени («... Все никак не смеет злых обид, / Цепкий вал кружа и нажимая»), шипы на этом вале задают тему муки, которая мотивирует в последнем четверостишии двойную речь: о шарманке и о поэте («Но когда б и понял старый вал, / Что такая им с шарманкой участь, / Разве б петь, кружась, он перестал, / Оттого, что петь нельзя, не мучась?»). В этой логике возникает осмысление пения шарманки как бесконечного возвращаемой самим процессом этого пения муки поэта. Ведь понять эту постоянно возвращаемую муку именно как участь, как судьбу, и не перестать петь, может только существо со свободной волей, творческая личность. И в сущности, об этом и задается финальный вопрос – о творческом «я»: если неодушевленный предмет, не понимающий, что это именно участь, т.е. необходимость, и то испытывает «обиду старости», «муку поворота», то какова же мука поэта, который видит эту обреченность, понимает, что «петь нельзя, не мучась», и все равно поет? Вопрос еще и означает тютчевский скепсис: а возможно ли вообще за данной вещной реальностью помыслить реальность духовную, и действительно ли она такова, как поэт об этом говорит. И. Анненский в таких ситуациях максимально фиксирует значимость феноменального мира – в напряженной проработке деталей, в их предельном одухотворении – и одновременно переживает закрытость этой значимости для человеческого духа. Если другим символистам, в принципе, было достаточно, что детали, вещи значат что-то, и достаточно указания на эту неопределенную значимость, а для акмеистов эта непроницаемость мира явлений была уже свершившимся фактом, то И. Анненского эта неопределенность, закрытость мучает (именно поэтому «Из заветного фиала / В эти песни пролита, / Но, увы, не красота, / Только мука идеала»).

Но одновременно символическое слов «раскрывает» эту закрытость. Именно понимание специфики символического слова как бытия-общения образа и знака, дает возможность проникнуть в суть этого двойного говорения, то есть выражение сущности предмета в образной и знаковой плоскостях. Яркий пример – стихотворение И. Анненского «Лири часов». Следует сказать, что часы в творчестве И. Анненского – один из центральных образов, связанных с движением человеческой личности к смерти, а мира – к концу. Он является одним из циклообразующих в «Трилистнике обреченности», и с ним в цикле последовательно связана двойная, символическая речь. Будильник в первом стихотворении – образ («Но вот, уж не считая / Давно постылых нот/ Гребенка золотая /

Звенит, а не поет...»), одновременно он становится и знаком человеческого сердца, что маркируется многоточием в пятом четверостишии. Но в развертывании бытия-общения живая жизнь сердца оказывается переплетенной с жизнью механизма: «сердце – счетчик муки, машинка для чудес», «сердца стального трепет»... Причем характерно, что все это вместе, весь этот комплекс «сердце-будильник», переплетясь, живет. Это существование неустойчиво, зыбко, и именно здесь и наступает конец, когда в пружине часов, в раскручивающейся спирали времени, но одновременно и в сердце, наполовину неживом, пронзенном мыслью о собственной конечности, прячется и исчезает «смешная и лишняя краса». Обратим внимание, что «нераздельность и неслиянность» сердца и будильника, их нестойкий синтез подчеркивается странной синтаксической конструкцией в конце первого стихотворения: после многоточия, после законченного предложения, возникает деепричастный оборот, который в принципе должен быть к чему-то присоединен, но им заканчивается стихотворение.

Аналогичные отношения возникают и в стихотворении «Лира часов». Отношения человеческого сердца и часов здесь, прежде всего, знаковые. Их обособленность, условность соотнесения подчеркивается рядом точек, который разделяет высказывания о часах и сердце. Одновременно это самоценные образы, особенно часы здесь представлены во всех подробностях их механического устройства: «Часы не свершили урока, / А маятник точно заснул, / Когда распахнул я широко / Футляр их – и лиру качнул».

Но отдельными они кажутся лишь на первый взгляд. Возможно, именно эта отмеченная граница выявляет энергию, обращающую эти раздельные сущности друг к другу, создающие обмен смыслами. Легко заметить, что о часах уже в первом четверостишии говорится как о человеке: «маятник точно уснул», а во втором четверостишии уже и сравнения нет, человеческое начало, безусловно, превалирует, но при этом отчетливо ясно, что предмет речи – часы: «И, грубо лишенная мира, / Которого столько ждала, / Опять по тюрьме своей лира, / Дрожа и качаясь, пошла»). Но по другую сторону отточия поэт говорит о сердце как о часах, со всеми подробностями механизма («Найдется ль рука, чтобы лиру / В тебе так же тихо качнуть, / И миру, желанному миру / Тебя, мое сердце, вернуть»). Но это параллельное взаимопроникновение заставляет, на фоне утвердительного предложения перед отточием, рельефнее ощутить вопросительность концовки; сердце и часы здесь становятся единойраздельными. И на фоне отмеченного сходства рельефнее проступает различие: неподвижность, которая для лиры часов есть «желанный мир», для лиры в человеческом сердце – смерть. Собственно, основой единства здесь оказывается многозначное слово «лира» – и часть механизма маятника, и часть сердца поэта. Но если возобновление завода часов, приводящее лиру в движение, вполне функционально, поэт же может оказаться лишенным того, что естественно принадлежит вещи.

Так рождается своеобразный синтез живого и неживого, который, на самой грани между жизнью и смертью, продолжает жить. Так проявляется и трагедия поэта в лирике И. Ф. Анненского: часы, отсчитывающие уходящее время, движение к неумолимому концу, оказываются средоточием души поэта – лирой, и, следовательно, эта обреченность смерти оказывается «встроенной» вовнутрь поэта.

Итак, мы увидели, что трактовка символического слова как бытия-общения образа и знака как прежде всего определенной структуры высказывания отражает субъектно-динамический характер литературного произведения и дает возможность выявить

в нем новые смысловые обертоны. В перспективе открывается связь диалогичности и художественности, становится понятной важность основного постулата философии диалога об онтологической первичности общения как основы для чтения и анализа литературного произведения.

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Лосев А. Ф. Логика символа // Контекст – 1972. – М., 1972. – С.182 – 218.
2. Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллин, 1991. – 480 с.
3. Барт Р. Критика и истина // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX в. – М., 1987. – С.387 – 423.
4. Аверинцев С. С. Системность символов в поэзии Вяч. Иванова // Контекст – 1989. – М., 1989. – С.42 – 57.
5. Колобаева Л. А. Русский символизм. – М., 2000. – 296 с.
6. Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. – М., 1996. – 252 с.
7. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности. – М., 2002. – 528 с.
8. Бахтин М. М. Сочинения: В 7 т. – М., 2003. –Т.1. – 956 с.
9. Анненский И. Ф. Книги отражений. – М.: Наука, 1979.

**Свенцицька Е. М.**, докт. філол. наук, проф.  
Донецький національний університет, Донецьк

### СЛОВО-СИМВОЛ У ПОЕЗІЇ І. Ф. АННЕНСЬКОГО

*В даній статті представлено нове визначення символічного слова як буття-спілкування образу і знаку. На основі аналізу віршів І. Анненського обґрунтовано значущість цього визначення для аналізу конкретних літературних творів, його спроможність виявляти в тексті нові смислові моменти.*