

ЛІТЕРАТУРНІ КОНТЕКСТИ

УДК 82-108”19”

Еліна СВЕНЦИЦЬКА,
д. філол. наук, професор,
Донецький національний університет

«ЧУЖОЕ СЛОВО» В ПОЭЗИИ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА: ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ

У статті розглянуто філософські й культурні передумови актуалізації чужого слова й різні моделі його осмислення в поезії межі ХІХ-ХХ століть. Виявлено складну конфліктність авторської свідомості, що зумовлює ситуацію «диктату мови», про яку говорив Й. Бродський.

Ключові слова: діалог культур, автор, циклічний час, імперсоналізм.

В поезії срібного віка слово являється предметом напруженої рефлексії, многостороннього осмислення, направленої як ввнутрь, для уявлення його складу, взаємодіяння його елементів, так і зовні, для порівняння його з іншими феноменами – з Логосом, з мовою. Слово о слові – скрозня тема російського модернізму, і в процесі його розкриття слово представляється і як онтологічна значимість, і як конкретна культурна актуальність. Іменно з цим пов'язана особа інтенсивність взаємодіяння поетичного слова з світовим культурним контекстом, прагнення до «діалогу культур». Одночасно в цей період ще не складається ситуація звичності такого прагнення, коли, виявив якусь-будь посилку до чужого тексту, читач відчуває, критик висуває, а літературознавець тоскує. Рубеж віків – той унікальний і короткий період, коли складається і починає діяти в системі культури відчуття одночасності культур, обумовлене, як пише І. Ю. Іскржицька, «установкою людського розуму на розуміння кожної культури – античної, середньовікової, сучасної – як співрозмовника, виявляючого з наявними образами культур, свої потенціальні, нереалізовані значення» [7, 19].

Обратим увагу, що саме в цей період не тільки в Росії, але і в інших країнах, виникають такі філософські концепції, які постулюють різні варіанти існування людства, людської думки і створюваної

культуры как единого универсума: “всеединство” В. Соловьева, «ноосфера» В. Вернадского, «пневмосфера» П. Флоренского. Именно в ситуации принципиального единства, ощущения внутренней духовной взаимосвязанности и взаимозависимости становится возможной трансформация времени, та «целина времен», о которой говорит О. Мандельштам в статье «Слово и культура»: «А я говорю – вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяют исторический Овидий, Пушкин, Катулл» [8, 41]. Не только у О. Мандельштама, у целого ряда мыслителей рубежа веков возникает представление о специфической нелинейности культурного и литературного развития. О том же самом, например, пишет Ф. Степун, размышляя о шпенглеровском «Закате Европы»: «Есть в «Закате Европы» одинокие, глухие места, в которых Шпенглер, оговариваясь, что здесь история, боящаяся слов, говорит о мировой душе... В той мировой душе все вечно пребывает; в ней и поныне живы потерянные трагедии Эсхила не как созданные формы, но как-то иначе, в какой-то несказуемой, неразрушимой первосущности» [9, 15]. Собственно философским и культурософским основанием актуализации «чужого слова» здесь является представление о развитии не как о поступательности, а как круговороте, цикле, спирали. В чем основание и каковы последствия такого культурософского мышления?

В самом общем виде можно сказать, что основание – в самой ситуации рубежа веков. Общеизвестно, что рубеж веков – это время общекультурного кризиса: кризиса гуманизма, кризиса слова. Что касается кризиса слова, то он выражается одновременно и в рефлексии над его значимостью (тут и реактуализация философии имеславия, и декларации всемогущества слова: «Молчат гробницы, мумии и кости, / Лишь слову жизнь дана» (И. Бунин), «Солнце останавливали словом, / Словом разрушали города» (Н. Гумилев)), и в столь же напряженной рефлексии над несостоятельностью слова в осуществлении функции универсального посредничества между личностью и миром (началось еще с тютчевского стихотворения «Silentium!», а далее «Но для речей единственных / Не знаю здешних слов» (З. Гиппиус); «Останься пеной, Афродита, / И слово в музыку вернись» (О. Мандельштам).

Две данные тенденции абсолютно взаимообусловлены, ведь они имеют общий источник – неприятие отдельной реальности искусства,

стремление вывести слово из этих рамок все равно куда – в бытие или небытие. Кроме того, здесь логика была от обратного: если художественное слово творит мир произведения, то может оно творить и мир реальный, то есть стать тем Словом, которое «Вначале было». Конечно, поэты прекрасно знали, что «В начале было» не слово, а Логос, то есть некое нерасчлененное множество значений, суть которого пытались постичь в философском дискурсе. Но в их логике это нерасчлененное множество, как некий спектр потенциальных возможностей, оказывается предпочтительнее, чем определенность выбора.

В этом, собственно, основание неомифологического мышления серебряного века: довести до предела ощущение связности всего со всем, а следовательно, несамодостаточности отдельного явления. Самодостаточной же оказывается только слитность, где все предметы и явления содержатся как неразвернувшиеся возможности – и потому так важен для поэта поиск мифологической родины – им владеет не только «тоска по мировой культуре», но и тоска по целокупности, по некой надличностной и надвременной общности, которой он должен быть причастен. При этом проблема причастности здесь опять-таки осмыслена своеобразно: из двух ее составляющих: часть сакрального целого внутри личности и личность как часть сакрального целого – акцент делается на их взаимообусловленности, и главным оказывается именно процесс вхождения единственного в Единое, однако без утраты своей единственности. Об этом говорит классическое определение соборности у Вяч. Иванова: «Соборность есть такое соединение, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной неповторимой и самобытной сущности, своей целокупности творческой свободы, которая делает каждую изглаголанной, новым и для всех нужным словом. В каждой слово приняло плоть и обитает со всеми, и во всех звучит разное, но слово каждой находит отзвук во всех, и все – одно свободное согласие, ибо все – одно слово» [6, 100].

Обратим внимание, что поиски новых путей направлялись парадоксальным образом не к будущему, а к прошедшему. Не только философская категория соборности, не только ивановский дионисизм, не только концепции теургии и мистерии – очень многое в этом культурном контексте можно было отнести слова А. Белого: «Новизна современного искусства – лишь в подавляющем количестве всего прошлого, разом всплывшего перед нами» [2, 143].

При этом ощущение «стареющей культуры» парадоксальным образом связано со «страстным переживанием новых форм», с «цветущей сложностью культуры» (Вяч. Иванов). В этом плане апелляция к уже пережитому могла диктоваться бессознательным стремлением к удержанию и продлению такого промежуточного состояния как наиболее продуктивного для данного культурного организма.

Концентрированным выражением этого постоянно возобновляющегося стояния на грани, над бездной, представляющемся тоже невозможным и одновременно единственно необходимым временным циклом была одна из лейтмотивных ситуаций: слитность жизни и смерти, начала и конца. Достаточно вспомнить речь С. Дягилева «В час итогов» («мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре» [5, 47], статью Г. Федотова «Четырехдневный Лазарь» («оно явно смердит, как четырехдневный Лазарь. Но может быть, в творческой глубине... зреет семя новой жизни» [10, 5]. В этих высказываниях очень явственно звучит мысль об обреченности смерти и рождении через эту смерть новой жизни.

Что происходит в данной ситуации с поэтом? Как минимум, возможны две реакции. Первая – упоение цикличностью, потому что в ней – бесконечность собственного существования, возможность вернуть пережитое прошлое: «И потому, что я постиг / Всю жизнь, пройдя с улыбкой мимо, / Я ласково влагаю в стих, / Что все на свете повторимо» (С. Есенин). Другая – полярная – понимание повторности как безвыходности, замкнутости, в которой суть переживаемого мгновения неумолимо стирается («Все это было, было, было – / Свершился дней круговорот» (А. Блок). Потому поэт, находясь в циклическом времени, стремится ощущать его линейность, и, следовательно, неповторимость, что означает не замыкание, а наоборот размыкание пределов жизненного круга. Именно с этой точки зрения писал А. Блок в поэме «Возмездие»: «Но ты, художник, твердо веруй / В начала и концы. Ты знай, / Где стерегут нас Ад и Рай». А. Блок, который раньше написал «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека», где до предела выразил безысходность вечного возвращения, причем даже развеяв последние иллюзии о том, что за пределами бытия будет иное: «Умрешь – начнешь опять сначала». Очень симптоматично, что он говорит именно о нетождественности и множественности («начала и концы»), при этом постулируя иное, нециклическое движение времени, но еще более симптоматично, что

он здесь употребляет слово «веруй». Наличие и расчлененности начала и конца, – это предмет веры, убедиться в этом нельзя. Между тем в следующей строчке А. Блок атрибут знания парадоксально прилагает к Аду и Раю – традиционным предметам веры. Получается, что взаимоотношения начал и концов еще более непознаваемы, чем взаимоотношения Ада и Рая, но художнику необходимо их различать. А, с другой стороны: «Тебе дано единой мерой / Измерить все, что видишь ты», – то есть объединить именно на основе этого различия, а не слить воедино.

Не случайно А. Ахматова, явно отвечая на эти строки А. Блока, в Пятой из «Северных элегий» идет по пути увеличения количества объектов, которые нужно различать: «Мне ведомы начала и концы, / И жизнь после конца, и что, / О чем теперь не надо вспоминать...». Следует обратить внимание на слово «ведомы» – имеется в виду интуитивное, изначальное знание, сродни вере. Кроме того, с усилением множественности нарастает неопределенность, а необходимость различения остается столь же твердо заданной. На блоковский завет А. Ахматова отвечает, прежде всего, усталостью: в ситуации А. Блока была двойственность, и найти опору было легче, но тот, кому «ведомы начала и концы» рано или поздно обречен изведать «жизнь после конца», и не только изведать ее как состояние, но и осознать, что наступающее после конца, – тоже жизнь, ведущая за собой тот несказуемый уже жизненный опыт, о котором даже не надо вспоминать.

Собственно, здесь и можно увидеть проблему чужого слова во всей ее глобальности. То, что слово в серебряном веке цитатно, реминисцентно, отсылочно, стало общим местом. Но странно, что поэт, комбинируя цитаты из чужих текстов, говорит в результате свое. Существование поэтов в сплошь оговоренном мире проблематизирует статус собственного слова поэта. Возможно ли оно вообще, если к своему предмету поэт пробирается сквозь «упругую среду чужих слов» (М. М. Бахтин)? Это действительно проблемная ситуация, тем более, что, как и слово вообще, чужое слово является не только универсальным посредником (как в случае С. Есенина и других новокрестьянских поэтов), но и универсальным препятствием, трансформирующим авторскую интенцию. Не случайно, например, когда у А. Блока, А. Белого, В. Брюсова возникает стремление обратиться к «страшному миру» – миру обыденных людей и обыденной боли – в их произведениях сразу начинают звучать

некрасовские интонации, иногда даже не очень накладываясь на символистскую поэтику. Дело в том, что они воспринимают этот обыденный мир не непосредственно, а через чужой текст, который и начинает довлеть над авторским видением.

Это конечно, крайний случай, но безусловно, что жизнь в «упругой среде чужих слов» до предела драматизирует авторство и не всякий поэт достойно переживает эту драму. Симптомом, что драма наличествовала, были всякого рода жизнетворческие игры и вообще – перенос центра тяжести с творчества на творческое поведение. Яркий пример – поэзия Вяч. Иванова, про которого М. М. Бахтин писал: «Его образы-символы взяты не из жизни, а из контекста отошедших культур... вся его поэзия есть гениальная реставрация всех существовавших до него форм. Вяч. Иванов все время цитирует» [1, 376-377]. А вот высказывание В.Я. Брюсова: «Ему равно близки все времена и страны, он собирает свой мед со всех цветов. Почти нигде он не говорит от первого лица, лучше сказать, от своего лица, предпочитая или надевать различные маски, или искать аналогии своим переживаниям в традиционных образах сказаний. Всем этим разнообразным материалом Вяч. Иванов пользуется с поразительной свободой, чувствуя себя, как дома, в самых различных веках, на всем протяжении мировой литературы и мирового искусства» [4, 72].

В обоих приведенных высказываниях общим моментом является не просто сам факт обращенности поэта к уже сказанному чужому слову, но свобода, естественность ощущения себя поэтом в чужой культуре и чужого слова как особой реальности. То, что чужое слово представляет собой особого рода бытие, особенно четко видно из стихотворения «У лукоморья дуб зеленый» (сборник «Римский дневник»). В основе его – цитата из пушкинской поэмы «Руслан и Людмила». То, что происходит в пушкинском тексте, Вяч. Иванов переводит из деятельности творческой, порождающей слова, – в деятельность созидательную, порождающую вещи: «Он над пучиною соленой / Певцом посажен при луне».

И то, что у Пушкина происходило само по себе, описывалось как некая объективно существующая ситуация, у Вяч. Иванова непосредственно связано с поэтом («певцом посажен»). То есть, если поэт говорит, что происходит или существует нечто, то это значит, что он это существующее сотворил и сам является его проявлением. И здесь, как в уже проанализированном стихотворении, язык поэзии

оказывается равной языку в целом, она становится средством вхождения слова в язык, а реалий – в жизнь: «Растет в молве укорененный, / Укорененный в языке», «И небылица былью станет, / Коли певец ее помянет, / Коль имя ей сумел наречь».

В поэзии слово становится именем, имя в данном случае – нечто связанное именно с данным предметом. Имя же – способ перехода потенциального в реальное, возможность осуществления предмета вне времени, так как существование предмета обусловлено уже не законами реальности, а законами языка: «Дуб не вянет, / Пока жива родная речь».

Следовательно, в поэзии, которая одновременно представляет собой целое языка, слово перестает быть просто обозначением, но предмет, как уже было сказано, распредмечивается, становится живым. Именно таким образом стихотворение Вяч. Иванова распредмечивает пушкинскую строку. Ведь у Пушкина строка «У лукоморья дуб зеленый...» – лишь отправная точка, и не существенно, растет он или не растет, живой он или не живой, он именно предмет, стоящий в центре происходящих событий («Русалка на ветвях сидит...» и т. д.). Вяч. Иванов превращает пушкинское слово в имя, причем уже внеситуативно, так как в центре стихотворения оказывается поэт, и данное им имя непосредственно вытекает из его внутренней сущности.

Таким образом, своеобразие отношения Вяч. Иванова к чужому слову заключается в том, что он им отнюдь не пользуется для каких-либо личных нужд. Чужое слово, вошедшее в личный творческий контекст другого автора, он изымает из этого личного контекста и возвращает обратно – в поэзию, в язык, оставляя себе скромную роль посредника.

Так возникает та диалектика повторения и неповторимости, о которой говорила А. Ахматова: «Не повторяй – душа твоя богата – / Того, что было сказано когда-то. / Но, может быть, поэзия сама – / Одна великолепная цитата?». Ее же творчество – пример того, как именно путь поэта разворачивает чужие слова таким образом, что они начинают говорить уже не о том, о чем говорили раньше, но означивать данную поэтическую личность по мере ее развертывания в жизненно-творческий путь. Например, к своей музе А. Ахматова с самых ранних стихотворений прилагает эпитет «смуглая» – без отсылок к чужому тексту. Так постепенно кристаллизуется определенная черта творческой индивидуальности, и, в конце концов,

ей находится соответствующее точное, но чужое слово. «Ей говорю: «Ты Данту диктовала / Страницы Ада?» Отвечает: «Я».

Здесь отрефлектирована подлинная проблема: Муза, то есть средоточие поэзии, оказывается не своей, а чужой, а точнее постулируется общий источник и дантовского «Ада», и ахматовской поэзии, где уже нет разделения на свое и чужое. Но, по мере развертывания творческого пути, возникает присвоение чужого, и, одновременно, отчуждение своего: «Седой венец достался мне не даром, / И щеки, опаленные пожаром, / Уже людей пугают смуглотой». Как известно, смуглота Данте пугала его современников, потому что они считали, что он действительно посетил Ад. В ситуации, стоящей за ахматовским текстом, происходит пересечение граней между жизнью и творчеством. Ахматова не только этот текст обращает на себя, объясняя, почему ей и Данте диктовала одна и та же Муза, она одновременно переносит свой текст и обращает на себя и этот момент пересечения границы между жизнью и творчеством, между эпохами и творческими индивидуальностями. Собственно, свое слово и возникает именно как интенция, направленная одновременно и на чужое слово, и на свою собственную жизнь, выстраивающая их по определенным закономерностям. Это тот стержень, о котором пишет А. Блок в своем дневнике: «Стержень, к которому прикрепляется все многообразие образов, мыслей, завитушек, – должен быть; и должен он быть вечным, неизменным при всех обстоятельствах...» [3, 225].

Таким образом, рассмотрев философские и культурные предпосылки актуализации чужого слова и различные модели его осмысления, мы выявили сложную конфликтность авторского сознания. С одной стороны, апелляция к мифу, к циклическому времени, к уже сказанному ведет к снятию индивидуальности, к чему-то родственному философскому имперсонализму. С другой стороны, именно в этой ситуации авторское сознание как энергия, формирующая, переосмысливающая и мифологические ситуации, и чужие слова, проявляется предельно напряженно. Становится понятно, что в той мере, в какой поэт пытается переосмыслить культурную традицию, культурная традиция пересоздает творческую интенцию поэта, создавая посредством нее то приращение смысла, которое ей, традиции, необходимо. Именно здесь формируется ситуация «диктата языка», о которой говорит в своей Нобелевской лекции И. Бродский, – и это, конечно, еще не бартовская «смерть

автора». Однако безусловно, что статус автора также трансформируется: автор выступает уже не как единоличный творец своего произведения, а как ответственный исполнитель авторской сверхзадачи, заключающейся прежде всего в установлении баланса между «языками культуры», создании новых смыслов не непосредственно, а в точках пересечения смыслов уже созданных.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Бахтин. – М., 1979. – 424 с.
2. Белый А. Символизм / Андрей Белый. – М., 1910.
3. Блок А. Дневники / А. Блок // Собрание сочинений в 8 т. – М.-Л., 1963. – Т.7. – С. 19 – 429.
4. Брюсов В. Я. Ключи тайн // Брюсов В. Я. Собрание сочинений. В 7 т. – М., 1975. – Т. 6. – С. 78 – 93.
5. Дягилев С. В час итогов / С. Дягилев // Весы. – 1905. – № 4 – С. 46 – 47.
6. Иванов Вяч. Родное и вселенское / Вячеслав Иванов. – М., 1997.
7. Искржицкая И. Ю. Культурологический аспект литературы русского символизма / И. Ю. Искржицкая. – М., 1997.
8. Мандельштам О. М. Слово и культура / О. М. Мандельштам // Слово и культура. – М., 1987.
9. Степун Ф. Освальд Шпенглер и «Закат Европы» / Ф. Степун. – М., 1922.
10. Федотов Г. Лицо России / Г. Федотов. – Париж, 1988.

АННОТАЦИЯ

Элина Свенцицкая. «Чужое слово» в поэзии русского модернизма: философские аспекты.

В статье рассматриваются философские и культурные предпосылки актуализации чужого слова и различные модели его осмысления в поэзии рубежа XIX-XX веков. Выявлена сложная конфликтность авторского сознания, которая вплотную подводит к ситуации «диктата языка», о которой говорил И. Бродский.

Ключевые слова: диалог культур, автор, циклическое время, имперсонализм.

SUMMARY

Elina Sventsitskaya. «Other's word» in the poetry of Russian modernism: philosophy aspects.

The article covers the philosophic and cultural basis of other's words actualization and different models of its understanding in poetry of XIX-XX ages. A complicated conflict nature of the author's mind is shown. Such nature leads directly to the situation of "language's dictate" mentioned by I. Brodskiy.

Key words: culture dialogue, author, cycle time, impersonalism.