

ГИНДИН С. И.

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ПУТЯХ РАЗВИТИЯ ЯЗЫКА РУССКОЙ
ПОЭЗИИ В КАНУН XX В.

Среди множества вопросов, встающих перед исследователем того небывалого обновления, которое переживал язык русской поэзии в начале нашего века, особое место занимают проблемы соотношения языкового развития и языкового сознания. Как шли к этому обновлению те, кому довелось его осуществлять? Была ли у них сознательная программа языковых преобразований? В какой мере реальные языковые процессы и их результаты совпали с программами и предвидениями? Как отражались происходившие изменения в сознании поэтов и читателей?

Однако задавшись всеми этими вопросами, лингвист неизбежно сталкивается со скудностью источников, документирующих русское «языково-поэтическое» сознание в канун XX в. Оживленное обсуждение проблем поэтического языка, ставшее привычным для специальной и общелитературной периодики к середине 1910-х годов, само было следствием процессов обновления русской поэзии. Для 1890-х и начала 1900-х годов такое обсуждение — явление непредставимое. Наиболее активное и многочисленное в те годы фофановско-надсоновское поэтическое поколение (генеральным смотром и одновременно фактическим итогом его деятельности стала антология [1]) поэтикой не интересовалось едва ли не демонстративно. Старшее поколение — Фет, Полонский, Майков — в своей переписке (но не в статьях!) обсуждало вопросы поэтического языка довольно активно. Но идея развития, эволюции языка поэзии им оставалась чуждой, так как вся их эстетика базировалась на представлении о «неизменной природе высокого и прекрасного» [2]. Да и чисто человечески для них, уже завершавших жизненный и творческий путь, вопрос о том, как будут писать поэты в новом веке, не мог представлять большого интереса. Однако и в самом юном поколении поэтов, которому, собственно, и предстояло открыть новый век русской поэзии, одни, как Бальмонт или Бунин, вообще не обнаруживали особой склонности к размышлению над проблемами поэтики, другие, как Анненский или Иванов, обратились к ним лишь в 900-е годы, когда «новая поэзия» и совершенный ею языковой переворот уже состоялись.

На этом фоне особое источниковедческое значение приобретают для лингвиста высказывания молодого Валерия Брюсова. Уже знаменитая дневниковая запись 22 марта 1893 г. о «языке Пушкина» и «ощущениях Fin de siècle» [3, с. 13] свидетельствует: ее 19-летний автор четко осознавал, что у поэзии существует свой «язык», что язык этот исторически детерминирован и по мере накопления подлежащих «выражению» новых явлений должен меняться. А ведь ни одно из этих двух положений не было среди поэтов и филологов конца века ни общепринятым, ни хотя бы широко распространенным! Другая, менее известная запись из рабочей тетради [4] показывает, что Брюсов уже в 90-е годы осознавал свою поэтиче-

скую деятельность как «связь» между двумя веками русской поэзии, как пролагание пути «юношам XX-го». Соответственно, и его суждения по проблемам поэтического языка были не частными вкусовыми замечаниями, а программой действий, истолкованием и предсказанием происходящих и предстоящих перемен.

Правда, свои мысли и суждения по вопросам поэтики Брюсов в 90-е годы (вообще не слишком щедрые для него на публикации) высказывал как бы «попутно» — не в сочинениях специального характера, а в предисловиях к поэтическим альманахам и сборникам [5—7], в газетном интервью [8] (брюсовскую заготовку к этому интервью см. в [9, с. 268]). По этой причине позднейшие теоретики-профессионалы их либо вовсе не замечали, либо подвергали сомнению их теоретический статус и значимость, считая случайными обмолвками или «несложными парадоксами» [10]¹. Однако подготовленный мною в настоящее время к печати (преимущественно по черновым автографам из рабочих тетрадей) обширный корпус неопубликованных статей Брюсова за 1893—1899 гг.² свидетельствует, что в эти годы Брюсов наряду с литературно-критическими, историко-литературными и полемическими работами постоянно был занят и замыслами собственно теоретических трудов — о сущности символизма, о природе и назначении искусства, о задачах и законах поэзии — и во всех них систематически обращался к проблемам поэтики. Соответственно, и суждения по вопросам поэтического языка, попадавшие в те годы в его печатные выступления, отнюдь не были случайными, но опирались на тонкое чувство поэтического языка и выверялись в процессе длительной работы.

Вместе с опубликованными источниками упомянутые рукописные теоретические материалы дают достаточно полное представление о том, какими виделись молодому поэту в канун нового века узловые проблемы, задачи и пути дальнейшего развития языка русской поэзии.

Почему неизбежно обновление поэтического языка. Обновление в сфере чувств. Самая ранняя из интересующих нас статей «Profession de foi» писалась как вступление к готовившемуся второму выпуску альманаха «Русские символисты». Начата она была в конце апреля 1894 г., а цитируемая далее уже вполне обработанная (несмотря на черновую характер рукописи) редакция (2.11. л. 75об—79об) создавалась между 2 и 9 июня того же года. В ней подробно исследован кардинальный для нашей темы вопрос — а почему, собственно, язык русской поэзии должен претерпеть обновление, какими причинами обуславливается необходимость его изменения и развития.

В качестве первой и ведущей причины Брюсов, как и в дневниковой записи от 22 марта 1893 г., выделяет изменение и обогащение самой жизни, действительности, отражением и выражением которой является поэзия: «Если разница так резко бросается в глаза, то это вина века. ...XIX сто-

¹ Показательно и выступление Ю. И. Левина в прениях по лежащему в основе данной статьи докладу на конференции «Язык русской поэзии XX в.» (ИРЯ АН СССР, ноябрь 1984). Ю. И. Левин заявил, что хотя он не может указать ни одного конкретного источника, но уверен, что Брюсов просто не мог выдвинуть ничего оригинального и наверняка все свои положения откуда-то заимствовал.

² Все они хранятся в фонде 386 Отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Цитаты из них сопровождаются ниже ссылкой, состоящей из номеров картона и единицы хранения, разделенных точкой, и номера листа по архивной (не по авторской) нумерации. Зачеркнутые слова приводятся в квадратных скобках, добавленные мною — в угловых. Подчеркивания оригинала воспроизводятся разрядкой.

летие в развитии сделало громадные шаги» (2.11, л. 78)³. Однако усложнение внешнего мира и изменения условий жизни влияют на развитие поэзии и ее языка не сами по себе, а лишь опосредованно — через связанные с ними изменения внутреннего мира, душевной жизни человека: «Внешнему развитию соответствует внутреннее, и современный человек, человек конца века уже дальше отстоит от людей начала века, чем, например, современники Людовика XV отстояли от современников Франциска I. Особенно развилась жизнь чувства <...> Для выражения этих новых ощущений, естественно, потребовались новые средства» (2.11, л. 78, 79). Ситуация, когда требуются «новые средства», по мнению Брюсова, «не в первый раз» возникает в истории литературы: «Еще прошлый век почти не знал наших маленьких лирических стихотворений <...> Более широкий пример: новое время создало... субъективный роман, поэму etc.» (2.11, л. 79).

В чем же состояло то новое, что отличало внутренний мир людей «конца века»? Развивая и обосновывая краткий намек, брошенный им в предисловии к первому выпуску «Русских символистов» (5, с. 27), Брюсов теперь предпочитает говорить не о «настроениях», а о более общей и более привычной для поэзии категории — чувствах. Изменения сферы чувств он старается проследить исторически: «Древность знала только самые общие выражения чувств — типы их, основные краски. Полутени стали появляться в поэзии, а, следовательно, и в жизни только в [XVII] XVIII веке. <...> Гейне уже знал целую гамму переходных чувств, но и он лишь смутно угадывал тот мир едва уловимых ощущений, не красок, не переходных цветов — а оттенков, который так понятен современному человеку» (2.11, л. 78—78об). Вот эти-то «едва уловимые ощущения», «оттенки» чувств и стали той психологической реальностью, необходимость художественного освоения которой в преддверии XX в. потребовала от поэзии поисков нового языка: «Передавать оттенки чувств обыкновенными формами поэзии невозможно — потому что нет названий и слов для них — остается искать новые пути для того, чтобы передать читателю желаемое» (2.11, л. 79).

Активизация читательского сотворчества. Расширенная трактовка понятия «языка поэзии». В последней из приведенных цитат заслуживает внимания различие формулировок констатации и призыва. Брюсов указывает, что для новых эмоциональных явлений «нет названий и слов», а искать предлагает «новые пути, чтобы передать читателю желаемое». Создается впечатление, что найти просто новые «названия и слова» он не надеется или не считает возможным. Исток этого скептицизма понять нетрудно: ведь новые ощущения сами по себе «едва уловимы», а все, что может получить постоянное название, закреплено словом, тем самым уже обладает достаточной определенностью. Вместе с тем признание «нет названий и слов» свидетельствовало, что для Брюсова становились тесны рамки разделившегося им в упомянутой дневниковой записи 1893 г. обычного «номенклатурного» понимания поэтического языка как совокупности (или даже системы) собственно языковых элементов — «слов и выражений», — взятых *in potentia*, безотносительно к конкретному произведению. Не случайно ведь и говоря о предшествующих исторических случаях обновления языка поэзии, Брюсов в качестве примера приводил, как мы видели, отнюдь не новые языковые элементы или классы таких элементов,

³ Второй причиной Брюсов считал старение поэтического языка: «Есть еще другая причина изобретения нового языка. Язык теряет свою изобразительность» (2.11, л. 79).

а новые жанры, т. е. типы поэтических произведений.

Какие же «новые пути изобразительности» виделись Брюсову? Главное направление поиска в «Profession...» указано лапидарно, но четко: в символизме поэзия «находит новый способ возбудить фантазию, заставить ее работать. Получив два-три ясных представления, фантазия, воображении невольно ищет между ними связи, работает» (2.11, л. 79). Активизация читательского восприятия, принимаемого в расчет уже при создании произведения поэзии и становящегося как бы структурным элементом этого произведения, — вот тот конструктивный признак, которым объединены, по мнению Брюсова, все разновидности «нового течения» и который оправдывает даваемое иногда последнему имя «поэзии намеков» (2.11, л. 79).

Но читательское восприятие, сотворчество всегда связаны с конкретным произведением. Поэтому введение в рассмотрение такого конструктивного принципа (равно как и примеры появления новых жанров) было шагом к осмыслению поэтического произведения, его общей структуры — прежде всего семантической — как категорий поэтического языка. При понимании поэзии как отражения и выражения действительности такое расширение понятия «язык поэзии» было закономерным: семантическая сила языка, принципы отображения действительности в конечном счете проявляются именно в текстах этого языка. В выросшем из «Profession...» «Ответе» — печатной редакции предисловия ко 2-му выпуску «Русских символистов» — свойства семантической структуры произведения окажутся уже предметом явного внимания, а отмежевание от тех, кто стремится к обновлению лишь состава поэтического языка, — специально оговоренным.

Недоопределенность как важнейшая черта семантической структуры поэтического произведения. Типы неопределенности. Отделенный от проанализированной редакции «Profession...» несколькими промежуточными редакциями и вариантами, «Ответ» несет следы воздействия идей Александра Добролюбова, знакомство с которым явилось заметным событием в брюсовской духовной жизни (см. [3, с. 17—18]). Но за исключением восходящей к Добролюбову (см. [11]) аналогии последовательности литературных течений со стадиями формирования мысли в сознании индивида, все теоретические построения «Ответа» так тесно связаны с аналогичными построениями «Profession...» и так органически развивают наметившиеся там тенденции, что заподозрить в них влияние Добролюбова нет никакой возможности.

Первая попытка классификации разновидностей символизма такие была предпринята именно в «Profession...»: 1. Направление, сближающее поэзию с музыкой <...> так что впечатление от стихо(т)в(орения) во многом (а иногда исключительно) зависит от звуков слов. Таковы некоторые стих(и) Верлена и Метерлинка (напр., „Les Paons“), большинство стихотворений Лафорта и особенно Гюля <...> 2. Школа, первыми деятелями которой были последователи Теофиля Готье и Боделера. На первом плане стоят странные обороты речи, дерзкие метафоры, [иногда непонятные] сравнения. <...> главный представитель этого течения — Метерлинк. Сильно развито оно еще у Ренья <...> 3. Собственно символическое. Ряд символов, или, проще, образов, с первого взгляда не имеющих между собой ничего общего, производит известное впечатление на читателя, вызывает в нем известные настроения. Таковы лучшие стихотворения Верлена (напр., „Небо над городом плачет“) и особенно... его учеников. Таковы же наиболее „странные“ стихотворения Метерлинка (напр., его известное

„Теплицы среди леса“). С этим направлением можно сблизить некоторые стихи Фета (напр., „Буря на небе вечернем“). <...> 4. Течение, наиболее полно выражающееся в драмах Метерлинка. За внешним содержанием скрывается еще другой смысл, так что произведения этого рода очень близко подходят к аллегории. Таковы еще „сонеты“ Маллармэ. Важно, однако, то, что самая внешность этих произведений представляет целый ряд особенностей. В сонетах Маллармэ только намечены главные черты содержания...» (2.11, л. 77).

Легко заметить существенную эмпиричность приведенной классификации. Брюсов просто перечисляет известные ему направления — возникши завтра пятое, его можно будет включить в классификацию, не перестраивая ее. Каждое направление выделяется на основе собственного ведущего признака, единое основание отсутствует. Признаки разноприродны — два первых направления определены через ярусы структуры поэтического языка, которым в этих направлениях уделяется особое внимание, а третье и четвертое — через особенности плана содержания отдельного поэтического произведения. Подобные несовершенства и внутренние противоречия послужили стимулом к развитию классификационной схемы.

Классификация «Ответа» [7, с. 29] с первого взгляда кажется очень похожей на приведенную — частично совпадают и выделяемые рубрики, и приводимые примеры. Может даже показаться, что внесенные изменения носят частный характер, а большая сжатость изложения только уменьшает его доходчивость. На деле же произошла принципиальная перестройка, затронувшая не только результаты классификации (набор выделяемых элементов), но и ее задачи и основания.

Прежде всего, классификация «направлений» символизма превратилась в классификацию «произведений». Неслучайность данной замены подтверждается ее согласованностью с изменениями критериев и результатов классификации. Из классификационных рубрик «Profession...» в «Ответе», правда, в преобразованном виде, но сохранились 3-я и 4-я, — те, что были выделены на основании особенностей семантики целого произведения. В то же время оба направления, выделявшихся по признаку обновления отдельных ярусов поэтического языка — фонетики и лексики и фразеологии, — теперь подчеркнуто выведены за пределы символизма: «...я не считаю символическими те из них (произведений). — Г. С.), которые отличаются одной странностью метафор, сравнений, вообще смелыми тропами и фигурами <...> Наконец, столь прославленное сближение поэзии с музыкой я считаю тоже одним из средств, которыми пользуется символизм, а не его сущностью» [7, с. 29—30]; о несогласии с теорией, по которой «все отличие школы символизма... только в стиле», см. также в интервью [8, с. 3]⁴. Сущность символических произведений Брюсов теперь склонен видеть в некотором свойстве их плана содержания, непосредственно связанном со сформулированным в «Profession...» требованием активизации читательского воображения.

Присмотримся к тому, как описаны в «Ответе» те рубрики, что перешли из «Profession...». Составлявшие ранее единое «направление» драмы Метерлинка и сонеты Маллармэ разнесены в «Ответе» по разным видам, а свойство, на основании которого раньше выделялось это направление, — наличие «второго смысла» — теперь даже не упоминается (позднее в

⁴ Хотя теория и практика могут, конечно, расходиться, все эти высказывания молодого Брюсова заставляют с настороженностью отнестись к попыткам истолковывать его собственные поэтические поиски как направленные на «номенклатурное» обновление, на создание «индивидуального и небылого» поэтического языка [12].

«От автора» и в «Апологии символизма» Брюсов поведет с теорией «двух смыслов» открытую борьбу). «Вид», представленный сонетами Малларме, определен теперь через свойство, родственное тому, которое в «Profession...» подавалось лишь как дополнительная, второстепенная их характеристика («...только намечены главные особенности содержания» — 2.11, л. 77). В таком варианте характеристика этого вида заметно сближается с оставшейся без изменений характеристикой третьего вида. Наконец, с ними обеими согласована и построенная совершенно заново характеристика второго вида. В результате классификация «Ответа» производит впечатление теоретически последовательной и базирующейся на некотором общем основании. И такое впечатление немедленно подтверждается текстом статьи. Брюсов попросту называет это общее основание и затем показывает, как выводится из него все три «вида» классификационной схемы: «Вы, конечно, уже по моим определениям заметили, что я нахожу между ними (видами. — Г. С.) общего. Очевидно, во всех трех случаях поэт **передает ряд образов, еще не сложившихся в полную картину, то соединяя их как бы в одно целое, то располагая в сценах и диалогах, то просто перечисляя один за другим. Связь, даваемая этим образам, всегда более или менее случайна, так что на них надо смотреть, как на вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя. Поэтому-то символизм можно называть, как непосредственно делаете и Вы, — „поэзией намеков“**» [7, с. 30].

Отсутствие «полной картины» изображаемого, **н е п о л н о т а**, недоопределенность плана содержания — таково указываемое в «Ответе» общее свойство всех «символических произведений», благодаря которому в них решается выдвинутая в «Profession...» задача активизации читательского сотворчества. А виды символических произведений отличаются тем, в каком именно аспекте семантической структуры целого допускается в них недоопределенность. Если использовать современную терминологию, которая, конечно, несколько огрубит брюсовские нечеткие дефиниции, то три выделяемых в «Ответе» вида предстанут, соответственно, как основанные на:

- 1) **неполной определенности ситуации** («полная картина», в которой «не обозначено несколько существенных признаков»),
- 2) **неполной определенности сюжета** («сцены имеют значение не столько для развития действия, сколько для создания впечатления»),
- 3) **неопределенности общей композиции произведения, его кажущейся композиционной несвязности** («бессвязный набор образов»).

Функциональная природа единства символического произведения. Слово поэтическое и слово бытовое и научное. В совокупности три вида неопределенности охватывают, пожалуй, все основные традиционно выделяемые аспекты структуры плана содержания целого произведения, что говорит о полноте классификации. Однако при знакомстве с данными положениями Брюсова естественно возникают два вопроса. Где пределы допустимой неопределенности, не приведет ли, в частности, ослабление сюжетных или композиционных связей к распаду целого? И каково соотношение выявленных свойств общей семантической структуры произведения с семантическими характеристиками отдельного слова в этом произведении? [В прениях по докладу (см. примеч. 1) В. А. Сапогов принципиально отметил, что рядом с неопределенностью ситуации, сюжета и композиции следовало бы поставить четвертый тип — неопределенность значения слова]. Оба эти затруднения, хотя и с разной степенью основательности, были рассмотрены Брюсовым в его следующих теоретических работах — «От автора» и «Апология символизма».

«От автора» была написана на рубеже 1895—1896 гг. как введение к готовившемуся Брюсовым сборнику статей о современной поэзии, и большая часть ее также посвящена критическому обзору. Но и теоретическая ее часть, несмотря на краткость, имела особое значение. Полемизируя с «Ответом», Брюсов высказал здесь взгляд на символизм не как на очередную школу в истории поэзии, а как на переворот, впервые обращающий поэзию к ее сути. До символизма поэзия синкретически совмещала в себе различные функции и способы воздействия, а «символизм хочет производить впечатление именно средствами поэзии» как таковой (3.16, л. 56). отождествив символизм со всей поэзией, Брюсов отказывается и от былых семантических ограничений, согласно которым символическое произведение должно обязательно передавать «едва уловимые ощущения» или «настроения»: «...не это цель поэзии. Поэзия — прежде всего примирение идей, под которыми я разумею в с е психические факты в жизни человека и... вообще вселенной...» (3.16, л. 55об—56).

Различие между разновидностями символизма в «От автора» признается несущественным: «Всякое символическое произведение состоит из ряда образов, символов, связь которых зависит исключительно от того, что соединение их производит известное впечатление на поэта и на читателя. Образуют ли эти образы целую картину („Ворон“ Эдгара По) или просто перечисляются один за другим („Теплицы“ Метерлинка) — это безразлично» (3.16, л. 56). процитированная характеристика получена как бы объединением спецификаций, которые в «Ответе» давались второму и третьему виду. Но теперь Брюсов подчеркивает не отрицательный признак, каким в конечном счете являлись и отсутствие связи, и все виды неопределенности, а положительный — то, что связь все же присутствует, хотя и достигается не вполне обычным путем.

Признание источником связи взаимодействия «образов» в процессе создания и восприятия произведения (т. е. опять же с участием читателя) неизбежно заставляло большее, чем в прежних работах, внимание уделить семантике отдельного слова, механизму его функционирования в произведении. Брюсов считал, что при «соединении» образов в символическом произведении «роль слов как выразителей п о н я т и й совершенно уничтожается — и это одно из важнейших приобретенных символизма. Слово, которое тащат по рынкам и которым пишут научные трактаты, неблагодарный материал (<...> Мы, поэты, были бы счастливы, если б нашли другой ..., пока же мы должны совершенно забыть обычное употребление слова» (3.16, л. 56). Необходимость производить впечатление «соединением образов», забывая при этом «обычное употребление слова», усиливает внимание к звуковому облику слова (3.16, л. 56—55об).

Субъективизация предмета изображения в новой поэзии. И мысль об отталкивании от обиходного и научного словоупотребления, и подчеркивание значимости звукового облика слова предвосхищали футуристические и опозовские концепции поэтического языка — недаром центральная реплика «Футуриста» о сущности поэзии в позднейшем диалоге Брюсова о футуризме [13] звучит как цитата из «От автора». Но сам Брюсов в выросшем из теоретической части «От автора» трактате «Апология символизма»⁵ предпочел обратиться к более глубоким семантическим яв-

⁵ Из нескольких редакций «Апологии» опубликована — и то совершенно неудовлетворительно — лишь одна [14]. Далее анализируется редакция из тетради 25, законченная 13 февраля 1896 г. Ее теоретический характер подчеркнут в альтернативном заглавии, данном ей в оглавлении тетради: «О искусстве: подробное изложение моих взглядов» (3.4, л. 58об).

ниям, связанным с особенностями поэтического отображения мира.

Стремясь доказать, что «неопределенность», «неточность» — неотъемлемое свойство новой поэзии, коренящееся в специфике принесенного этой поэзией видения мира, Брюсов предпринимает сравнительный анализ двух стихотворений, написанных как бы на одну и ту же тему — об осени. Тема времени года, по самой своей природе допускающая целую шкалу степеней обобщения от конкретного пейзажа до философских lamentаций, создавала хорошие возможности для типологического анализа поэтического мышления и видения мира (ср. показательное совпадение брюсовского выбора с выбором, осуществленным в работе [15]).

Прочитывая начальное пятистишие и всю седьмую строфу пушкинской «Осени», Брюсов замечает: «Посмотрите, какие эпитеты! все взяты из природы! „Последние листья“, „осенний холод“ etc. В первой строфе нам нарисована картина... — вероятно, то, что Пушкин видел перед собой в окно. Картина невольно представляется нашим глазам и, созерцая ее, мы испытываем впечатление, смотря по тому, как обыкновенно влияют на нас осенние картины» (3.4, л. 17об). Итак, характерными чертами «досимволической» поэзии, представляемой Пушкиным, Брюсов признает конкретность, единичность изображаемого и способствующую этому объективность эпитетов, схватывающих характерные, внутренние присущие свойства объектов.

Поэзию символизма представляет «Осенний вечер» Тютчева. Эпитеты в нем принципиально отличны от пушкинских: «Разве осенние вечера прежде всего отличаются светлостью? разве из природы взяты эпитеты „умильная, таинственная прелесть“? „томный шелест“? Земля названа грустно-сиротеющей, что не есть ни сравнение, ни определение» (3.4, л. 18об). Немало странного и в выборе и употреблении других тропов: «...два [бож(ественных)] слова „ущерб изнеможенья“ невозможно объяснить ничем иным, как правилом Берлена выбирать слова с некторой неточностью» (там же). В итоге сам предмет изображения, содержание поэтического произведения в целом оказывается у Тютчева совсем иным, нежели у Пушкина: «Тютчев не нарисовал нам картины — деревья, лазурь, ветер — это не картина, это есть везде — но Тютчев передал нам настроение, передал его непосредственно...» (3.4, 18об). Пушкин рисует обладающую индивидуальными чертами ситуацию внешнего (по отношению к поэту) мира. Тютчев же, обозначив лишь некоторые обобщенные признаки этой ситуации, главным предметом изображения делает возникающие под ее воздействием внутренние переживания поэта. Объекты внешнего мира в «символической» поэзии даются не непосредственно, а лишь через призму настроений⁶, которые они пробуждают в поэте: «Пушкин, и вообще классическая поэзия изображала картину, сцену, фигуру, чтобы, созерцая ее, читатель вынес приблизительно то же впечатление, как созерцая то же самое явление в действительности. Тютчев же и символизм — прямо, непосредственно передает настроение, особым сочетанием слов, особым ритмом, особыми образами, часто противоречащими действительности» (3.4, л. 19).

⁶ О том, что поэзия может и должна изображать лишь впечатления от явлений внешнего мира, а не сами явления, писал Ст. Мадларме в известной Брюсову статье «О стихах и о поэзии». Но Мадларме видел в этом обязательное свойство поэзии вообще: «Только в торговле говорят о самой реальности вещей» (перевод Брюсова — 3.4, л. 25). Брюсов же нашел здесь диагностический признак, позволяющий дифференцировать разные виды поэзии, разные типы поэтического видения мира.

Семантические принципы соединения слов. Разговор об «особых» сочетаниях слов и образах возвращал Брюсова к особенностям семантики поэтического слова. В «Апологии» ему удается преодолеть наблюдавшуюся в «От автора» механистичность противопоставлений поэтического и обычного значений слова и значения звучанию. И в поэзии «ценность слов» отнюдь не лежит «вне значения», как полагал Т. Готье. Само значение слова оказывается образованием сложным, включающим в себя ряд различных явлений: «Значение слова тройное: 1) оно вызывает известное понятие; 2) оно напоминает те обстоятельства, в которых обыкновенно употребляется; 3) оно вызывает известное впечатление своим звуком» (3.4, л. 21). Сегодня это брюсовское построение легко квалифицировать как примитивное. Важнее, однако, заметить, что в нем были сделаны два принципиальных для развития поэтического сознания (и неординарных и для языкознания той эпохи) шагов. Во-первых, показано, что вне поэзии, в обычном употреблении значение слова не сводимо к «понятию», и назван конкретный семантический пласт, включаемый в значение наряду с понятием, — «напоминание» об «обстоятельствах» употребления. Во-вторых, впечатление от звуковой формы слова также включено в значение на правах одной из компонент (здесь один из истоков позднейшего брюсовского нетрадиционного решения общего вопроса о соотношении формы и содержания в поэзии, см. [16], а также [17]).

Такое представление структуры значения слова позволяет Брюсову иначе взглянуть на специфику поэтического словоупотребления. Обиходное значение в поэзии не игнорируется. «Символизм пользуется всеми тремя значениями слов», утверждает Брюсов. Необходимый же для символической поэзии перенос «центра тяжести» с изображения внеположенных поэту объектов на передачу внутреннего состояния самого поэта достигается изменением соотношения трех слоев значения. Свое представление о сути этого изменения Брюсов демонстрирует в разборе конкретного примера, взятого опять-таки из Тютчева: «Тютчев говорит:

Сны играют на просторе
Под магической луной

Луна не может быть магической. соединить эти два понятия в природе очень трудно, но то впечатление, которое производит слово „магический“ (магия, таинственность) и слово „луна“ (ночь, неопределенность, таинственное), сливаются в душе в то настроение, которое желает передать поэт» (3.4, л. 21; далее без разбора приведен второй пример: «Чуткие звезды глядят с вышины»). Невозможность «соединить понятия в природе» в современных семантических терминах следует, по-видимому, описать как соединение слов на основе каких-то иных компонентов их значения, нежели денотативные. «Впечатление», производимое каждым из соединяемых слов, Брюсов описывает, стремясь реконструировать стоящие за ним ситуации и, по-видимому, имеет в виду вторую из выделенных им компонент значения, которую можно определить как ситуативно-коннотативную. Вместе с тем фактическое описание ведется путем указания рядов семантически соотносенных слов и поэтому отражает наряду с ситуативно-коннотативной и собственно сигнификативную компоненту значения. Понятно, что если соединение слов регулируется не денотативным, а сигнификативно-коннотативным слоем их семантики, степень неопределенности, непредсказуемости результирующей комбинации слов должна была возрастать. Теперь для Брюсова было ясным, что «новая поэтика» не ограничивается

характеристикой произведения как целого, но «должна преобразовать все учение о тропах, фигурах и других поэтических украшениях речи, весь этот хлам современной схоластики» (3.4, л. 21).

Субъективизация изображения как основа разграничения поэзии и лирики. Судьба двух важнейших выводов «Апологии» в дальнейших теоретических раздумьях молодого Брюсова оказалась различной. К идее соединения слов не по предметным, а по коннотативно-ситуативным аспектам их значения он в прямой форме, насколько мне известно, больше не возвращался (возможно, почувствовав недостаточность своей семантической номенклатуры для серьезной разработки вопроса). Зато феномен субъективизации изображения продолжал занимать Брюсова в течение ряда лет. В конце марта 1896 г. он возвращается к нему в реферате «К истории символизма» (опубликован, с неточным отношением к 1897 г., в [9, с. 269—270]), семь месяцев спустя — во «Введении» к «Истории русской лирики» (соответствующий фрагмент опубликован в [18, с. 193]), затем в недатированном анализе пушкинской надписи «К портрету Жуковского» ([19] с редакционными искажениями пунктуации) и, наконец, в январе — феврале 1898 г. в статье «Я и Лев Толстой» (см. фрагмент, опубликованный в [18, с. 194]; о замысле в целом см. [20]).

Недостаток места не позволяет подробно проследить перипетии брюсовской мысли, остановилось лишь на главном изменении, окончательно зафиксированном во «Введении». В «Апологии» символический и «классический» подходы к изображению трактовались как исторически сменяющие друг друга способы достижения в общем одной и той же цели, из которых более новый символический способ объявлялся более совершенным. Во «Введении» на смену историко-литературному разграничению пришло типологическое, теоретико-литературное. Теперь противопоставлялись не две стадии в развитии одного рода литературы, а две часто смешивавшихся, но в принципе совершенно различных ее разновидности: «поэзия» и «лирика». Выделить эти разновидности можно в творчестве «поэтов всех времен», и, следовательно, специфика символизма может заключаться лишь в преимущественной концентрации на одной из них, а именно «лирике». Так субъективизация изображения в символической поэзии впервые интерпретируется Брюсовым как л и р и з а ц и я поэзии.

В статье «Я и Лев Толстой», правда, вновь появились термины «классическая» и «символическая поэзия». Но это не означало отказа от теоретико-типологической трактовки двух подходов к поэтическому изображению. Недаром если в «Апологии» декларировалось превосходство символизма над предшествовавшими школами, то в «Я и Лев Толстой» Брюсов находит необходимым указать, что каждому из подходов в равной степени присущи некоторые «недостатки» и на обоих путях поэтов подстерегают «опасности».

То, что Брюсов в конечном счете сделал выбор в пользу типологической трактовки дихотомии, подтверждается и ее дальнейшей судьбой в «печатный период» его критического творчества. В своих поздних статьях Брюсов будет употреблять термин «лирика» именно для обозначения той разновидности поэтического творчества, в которой изображение объектов внешнего мира опосредовано их субъективным восприятием. Если в 1910 г. мы встречаем почти буквальное повторение формулировок о различии пушкинских и тючевских эпитетов, завершавших в [19] анализ «К портрету Жуковского» [21], то в 1915 г. эта концепция распространится на всю структуру поэтического высказывания: «...творчество Блока всегда остается чисто лирическим, он всегда выбирает выражения и эпитеты не по объективным признакам предметов и явлений, но согласно со своим субъективным

отношением к ним. В стихах Блока автор никогда не исчезает за своими образами; личность всегда перед читателем [22]. Эти позднейшие суждения благодаря своей структуре — переход от принципов выбора эпитетов к общим законам построения поэтического высказывания у Блока — счастливо выявляют ту интенцию, которую с самого начала имели брюсовские размышления о субъективизации. И ограниченный материалом эпитетов, они показывали, как в новой поэзии даже в мельчайших клетках поэтической ткани сказывается присутствие автора. По существу, эти наблюдения Брюсова были определенным филологическим аналогом тех постулатов о неустрашимости наблюдателя, которые в первой четверти XX в. будут введены в физическую картину мира.

Выводы. Общие контуры брюсовской программы обновления поэтического языка. Рассматривая брюсовские работы в порядке их написания, мы видели, что, как правило, последующие работы не отрицали предшествующих, а дополняли и углубляли их. Поэтому, хотя Брюсов в 90-е годы не написал итогового труда по вопросам поэтики, все основные положения его разновременных работ в совокупности образуют достаточно согласованную систему. Брюсовская программа развития языка русской поэзии может быть суммирована в следующих тезисах:

1. Обновление языка поэзии — необходимость, обусловленная прежде всего развитием и усложнением внутренней жизни человека, а также постепенным устареванием элементов самого этого языка.

2. Обогащение выразительных средств русской поэзии предстоит вести не столько за счет расширения инвентаря единиц поэтического языка, сколько за счет изменения семантической структуры поэтического произведения как целого.

3. Ведущим принципом такого изменения является активизация читательского восприятия, становящегося одним из конструктивных факторов семантики произведения.

4. Средством для подобной активизации является неполная определенность, или недоопределенность, тех или иных аспектов и планов семантической структуры произведения.

5. Важнейшими разновидностями недоопределенности семантической структуры являются: *недоопределенность описываемой ситуации, недоопределенность сюжета, недоопределенность композиции.*

6. Наряду с неполной определенностью важнейшим для новой поэзии принципом перестройки семантической структуры произведения является субъективизация изображения, при которой явления внешнего мира подаются исключительно через призму авторского впечатления от них.

7. Субъективизация также способствует возрастанию неопределенности, но имеет и самостоятельное значение, состоящее в том, что «внутреннее я» поэта становится основным содержанием поэзии. Символизм и есть по преимуществу такая субъективизированная поэзия, или «лирика».

8. Внутренний механизм увеличения неопределенности и субъективизации изображения кроется в изменении принципов комбинации слов, происходящей на основе не предметных, а коннотативно-ситуативных компонент словесных значений.

Объем статьи не позволяет остановиться на сопоставлении этой программы с реальным развитием русской поэзии в XX в. Думается, что такое сопоставление (в связи с п. 6—7 см., например [23]) подтвердит глубину и плодотворность программы и прозорливость ее автора.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Молодая поэзия / Сост. Перцовы П. и В. СПб., 1895.
2. Фет А. А. О литературе и искусстве / Сост. Бухштаб Б. Я. // Русские писатели о литературе. Т. 1. Л., 1939. С. 433.
3. Брюсов В. Я. Дневники: 1891—1910. М., 1927.
4. Ильинский А. А. Литературное наследство Валерия Брюсова // Литературное наследство. 1937. Т. 27/28. С. 494.
5. Маслов В. А. [Брюсов В. Я.] От издателя // Брюсов В. Я. Собр. соч. Т. 6. М., 1975.
6. Брюсов В. Я. [Предисл. к 1-му изд. кн. Chefs d'oeuvre] // Брюсов В. Я. Собр. соч. Т. 1. М., 1973.
7. Брюсов В. Я. Ответ // Брюсов В. Я. Собр. соч. Т. 6. М., 1975.
8. Арсений Г. [Гурлянд И. Я.] Московские декаденты // Новости дня. 1894. 29 авг., № 4026.
9. Локс К. Г. Брюсов — теоретик символизма // Литературное наследство. 1937. Т. 27/28.
10. Тынянов Ю. Н. Валерий Брюсов // Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965. С. 265.
11. Иванова Е. В. Валерий Брюсов и Александр Добролюбов // ИАН СЛЯ. 1981. № 3. С. 257.
12. Гинзбург Л. Я. О лирике. 2-е изд., доп. Л., 1974. С. 253.
13. Брюсов В. Я. Здравого смысла тартарары // Брюсов В. Я. Собр. соч. Т. 6. М., 1975. С. 423—424.
14. Брюсов В. Я. Апология символизма // Уч. зап. Ленингр. пед. ин-та им. М. Н. Покровского. 1940. Т. 4. Вып. 2.
15. Науменко И. Мир живой, очеловеченный... // Вопросы литературы. 1982. № 7.
16. Брюсов В. Я. Miscellanea // Брюсов В. Я. Собр. соч. Т. 6. М., 1975. С. 380—381.
17. Гиндин С. И. Вклад Валерия Брюсова в изучение теории русской поэтической речи // РЯШ. 1973. № 6. С. 30.
18. Гиндин С. И. [«История русской лирики» —] Неосуществленный замысел Брюсова // Вопросы литературы. 1970. № 9. С. 193.
19. Брюсов В. Я. О поэтическом языке // Русская речь. 1972. № 4.
20. Гиндин С. И. Эстетика Льва Толстого в восприятии и эстетическом становлении молодого Брюсова // Зап. Отдела рукописей Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина. 1987. Вып. 46.
21. Брюсов В. Я. Ф. И. Тютчев: Смысл его творчества // Брюсов В. Я. Собр. соч. Т. 6. М., 1975. С. 206.
22. Брюсов В. Я. Александр Блок // Брюсов В. Я. Собр. соч. Т. 6. М., 1975. С. 441.
23. Гиндин С. И. Поэзия В. Я. Брюсова. М., 1973. С. 62—63.