

Клара Штайн

Философия слова в метапоэтике символизма

Studia Rossica Posnaniensia 31, 177-186

2003

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ФИЛОСОФИЯ СЛОВА В МЕТАПОЭТИКЕ СИМВОЛИЗМА

WORD PHILOSOPHY IN METAPOETRY OF SYMBOLISM

КЛАРА ШТАЙН

ABSTRACT. In the article the author considers word theory in the metapoetry of symbolism where a word is analyzed in both rational and irrational aspects.

Клара Штайн, Ставропольский государственный университет, Ставрополь, Россия.

Мироощущение символизма зыбко и драматично, оно основано на несоответствии внешнего проявления мира и внутреннего, тайного его смысла. Образ-символ, в котором реализуется замысел художника, не сводится к какому-то определенному понятию, он многослоен. Символисты утверждали, что символ неисчерпаем и беспределен в значении.

Понятие символа давно существовало в искусстве, но именно на рубеже веков он становится емким, многоплановым, абстрагируется от натурального видения, хотя и не порывает радикально с миром видимым. В. Брюсов писал: „Предмет искусства в мире сущностей; но все средства искусства в мире явлений [...]. Преодолеть это роковое противоречие нельзя; можно лишь делать его все менее мучительным, заостряя, утончая, одухотворяя искусство”¹. В этой метафоричности и многоплановости образного языка ключ к символизму.

Символисты считали образ-символ местом встречи внутреннего и внешнего, ноуменального и феноменального; постижение его требовало интуитивного восхождения, или, по терминологии символистов, теургического акта. Символизм таит в себе возможность многосложного истолкования мира; намекает на невыразимое, ставит перед читателем или зрителем вечные проблемы бытия, оказывается на том месте, где воплощается антиномичность жизни и искусства, и вместе с тем искусство, обращенное к символу, ведет к „пересозданию жизни”. В статьях В. Брюсова в журнале „Весы”, сборниках Вяч. Иванова *По звездам, Борозды и межи*, в работах А. Белого *Символизм, Арабески*, А. Блока *О современном состоянии русского символизма* сформулированы положения и принципы символизма.

Символизм приобщил читателя к тайне творчества, сделал его не только созерцателем, но и соучастником художественного события. Эта плодотвор-

¹ В. Брюсов, *Ненужная правда*, „Мир искусства” 1902, № 4, с. 68.

ная идея прошла через все искусство XX века, сделав читателя „понимающим”, постоянно вступающим в акт „сотворчества”.

Многозначность каждого элемента художественной формы, не только принимающего участие в воссоздании реальности, но и обладающего правом на пластическую метафору, на смысловую ассоциацию, способного иметь свою независимую от реального мира, самоценную выразительность, – эта многозначность пришла из символизма и укоренилась в искусстве XX века. Возможность раскрывать средствами слова нечто глубинное, видеть за внешними контурами видимого мыслимую сущность мира открыта символизмом и прекрасно использована Кандинским, Малевичем и другими мастерами авангарда. Мы считаем очень важными данные метапоэтики (исследования поэтами своего творчества), так как они дают возможность наиболее адекватной интерпретации текста.

Парадигма, на основе которой строилась теория творчества символизма, – имела непосредственную направленность к творчеству. Это поразительный случай в гуманитарном знании, когда выводы ученых, их деятельность находят применение и в теоретическом и в художественном творчестве поэтов, писателей. В работах Вяч. Иванова, А. Белого, В. Брюсова, А. Блока есть прямые и косвенные указания на связь теории творчества символистов с онома-топоэтическим направлением в языкознании (В. фон Гумбольдт, Г. Штейнталь, А.А. Потебня и его последователи в России), но непосредственно на творческую программу символизма повлияли работы А.А. Потебни. Это в особенности отражено в работах А. Белого *Мысль и язык* (философия языка А.А. Потебни), а также в других его трудах, и в наибольшей степени в книге статей *Символизм* (1910).

Один из главных тезисов метафизики слова у Белого – „область языка не совпадает с областью мысли”²: рано их объединять в высшее единство, как это делает Гумбольдт: дитя не говорит, но думает, глухонемой математик изъясняется формулами, мысль музыканта невыразима словом. Одним из основных становится тезис о языковой относительности: язык – это нечто относительно самостоятельное по отношению к умственной деятельности, исторически независимое от нее, формы творчества в языке во многом отличны от форм умственного творчества вообще.

Для теории творчества, которая действительно не основывается только на рациональных посылах, очень важно было обоснование дополнительности рационального измерения, допущения интуиции в творчестве, самоорганизации элементов в процессе порождения текста и функционирования слова в нем. Этот угол зрения особенно интересен сейчас, когда мы уходим от жесткого логоцентризма в познании языка и творчества и останавливаем внимание на „изнаночных” элементах текста, которые находятся в деятельностном взаимодействии со структурными элементами и в зависимости от уровня аб-

² А. Б е л ы й, *Символизм*, Москва 1910, с. 245.

страгирования в их понимании интерпретации занимают разные позиции – то собственно структурные, то периферийные, „изнаночные”.

В эпистеме конца XIX – начала XX века прослеживается явная установка на фиксацию в мысли и языке того, что впрямую, явно не фиксируется сознанием. Символизм ставит вопрос иначе: в сознании есть нечто такое, что не определяется сознанием и в то же время не исходит от мира, отображаемого сознанием. Исследование этой обусловленности и есть цель символического образа. Но в послылках символистов в их художественной практике есть нечто такое, что переключается с теорией и практикой психоанализа. Можно говорить о познании бессознательного, скажем, логики сновидений или смысла слов: речь ведь идет скорее об изобретении такой логики и такого смысла, когда это изобретение подчиняется прежде всего эстетическим, а не только познавательным критериям. Осмысляя стратегию деконструкции Ж. Деррида, Б. Марков отмечает основную посылку новой (революционной) парадигмы начала века: „После Фрейда сфера умалчиваемого и невыразимого предстала как грандиозный подводный архипелаг бессознательного, и психодинамические стратегии его прочтения также были востребованы в философии. Деконструкция продолжает этот текст, указывающий на отсутствующее, которое она понимает тоже как письмо, хоть и ненаписанное. Письмо создается «двумя руками», одна из которых стирает и выскабливает»³.

Своей загадочностью символизм вновь и вновь заставляет строгих теоретиков, воспитанных на неопозитивистских выверенных канонах, усложнять картину художественного познания, вводить новые, более гибкие, критерии демаркации между рациональным и иррациональным, сознательным и бессознательным. Это особый способ конструирования реальности, – только речь в данном случае идет об особой, символической, реальности.

Фрейд изобретал психоанализ не только и даже не столько как научную теорию, но прежде всего – как особую психотерапевтическую практику, направленную на то, чтобы помочь больному самостоятельно (хотя и при участии врача) определить причину своей травмы – вспомнить вытесненное событие, осознать его и тем самым устранить или ослабить болезненный симптом. Фрейд считал, что психоанализ с его опорой на „свободные ассоциации” – надежная, подотчетная врачу методика работы с бессознательным. В определенной степени эти установки коррелируются с послылками символистов, для которых задача творчества 1) в подсказанном новыми запросами личности обретении символической энергии слова, не поработанного долгими веками служения внешнему опыту, благодаря религиозному преданию и охранительной мощи народной души; 2) в представлении о поэзии как об источнике интуитивного познания, и о символах, как о средствах реализации этого познания; 3) в самоопределении поэта не как художника только, но и как

³ Б.В. Марков, *Герменевтика Dasein и деконструкция онтологии у Мартина Хайдеггера*. В: *Герменевтика и деконструкция*, Санкт-Петербург 1999, с. 27.

личности – носителя внутреннего слова, органа Мировой Души, „ознаменователя откровений связи сущего тайновидца и тайнотворца жизни”⁴. Слово поэта – тогда обращенное в вечность слово, когда оно направлено не только на связи и ассоциации в пределах символизма как большого текста, но и инверсионно нащупывает связи с первыми великими установочными словами – вечными словами; все мы помним: „в начале было Слово”.

„Лермонтов, – пишет Вяч. Иванов, – в гневном мятеже и в молитвенном умилении равно томимый «чудным желанием», тоской по таинственному свиданию и иным песням, чем «скучные песни земли», – Лермонтов, первый в русской поэзии затрепетавший предчувствием символа символов Вечной Женственности, мистической плоти рожденного в вечности Слова”⁵.

По Иванову, отличительными признаками символического художества являются: 1) сознательно выраженный художником параллелизм **феноменального** и **ноуменального**; гармонически найденное созвучие того, что искусство изображает как действительность внешнего, и того, что он провидит во внешнем, как внутреннюю и высшую действительность; означенное соответствий и соотношений между явлением и его умопостигаемой или мистически прозреваемой сущностью, отбрасывающей от себя „тень видимого события”; 2) признак, присущий собственно символическому искусству и в случаях так называемого „бессознательного” творчества, не осмысливающего метафизической связи изображаемого, – особенная интуиция и энергия слова, непосредственно ощущаемая поэтом как тайнопись, неизреченность, слово вбирает в свой звук многие, неведомо откуда отозвавшееся эхо, „отзвуки подземных ключей” и служит одновременно пределом и выходом в запредельное, буквами (общепринятым начертанием) внешнего и иероглифами (иератической записью) внутреннего опыта⁶. Исторической задачей новейшей символической школы, считали символисты, было раскрыть природу слова, как символа, и природу поэзии, как символически истинной реальности. Как видим, понятие энергии слова и языка, введенное В. фон Гумбольдтом, связано в теории символизма если не с управлением этой энергией, то с ее использованием. Слово призвано активизировать все структурные слои значений.

А. Белый отмечает одну из важнейших черт теории А. Потемни, которая лежит в основе метода символизма, – „внимание к обыденности, к «глубине индивидуальности»: в глубине индивидуальности речь уже не орудие мысли, а нечто нераздельное с художественным творчеством”⁷. При этом иррациональный компонент („непонятное для ума”) – импульс к образованию новых словесных значений – символов. В символе и осуществляется, как в музыке, рассказ о несказанном. Все это позволяет связать понятие слова-символа

⁴ Вяч. И в а н о в, *По звездам*, Санкт-Петербург 1909, с. 132.

⁵ Там же, с. 134.

⁶ Там же, с. 134–135.

⁷ А. Б е л ы й, *Символизм*, ук. соч., с. 246.

с эстетически более широким понятием – понятием единовременного контраста.

Единовременный контраст – это принцип культуры, науки, искусства. Его структура такова, что при внешне сдерживающих языковых средствах („ледяной коре“) изнутри слова, текста идет огромный эмоциональный напор, наблюдается крайняя смысловая напряженность. Под терминологической отчетливостью, идиоматичностью слова, как под застывшей земною корой, считает Белый, „слышится вулканическое безумие, и в нем – жизнь слова, под ледяной корой повседневного значения слова мы слышим, выражаясь словами Тютчева,

Струй кипенье...
И колыбельное их пенье
И шумный из земли исход⁸.

Единовременный контраст в осмыслении слова – это и способ познания его и принцип (на основе этого знания) конструирования образа, который „неисчерпаем в последней глубине“. Это справедливо: факт того, что мы можем только бесконечно приближаться к осмыслению искусства слова, обусловлен возможностями самого слова выражать не только сознательные, но и бессознательные установки автора.

Символисты говорят о внутреннем слове и внешнем – как страсти и сдерживании. Внутреннее – это подсознательные процессы, зафиксированные словом, связанные с инстинктами, аффективными противоречиями. Слово содержит „умиряющую систему норм“ и воплощает „несказанное“ – отображение культуры и жизни. Слово – кристалл человеческой культуры и ее энергия, вмещает в себе первородные смыслы, первопознание, аффективные состояния. И все же Вяч. Иванов говорит о „дневном свете слова“, который не дает ему потерять исходный смысл. „Слово не может быть, по существу своему, алогично, так как в нем имманентно присутствует ясная норма сознания. Слово по природе соборно и, следовательно, – нравственно. Оно разрушается, если переступлены известные границы логики и морали. Слово оздоравливает; есть, – по мнению Вяч. Иванова, – демоны и химеры, не выдерживающие наименования, исчезающие при звуке имени“⁹. Этический аспект слова связан с памятью в нем о „первом“ слове, поэтому „мы не знаем другого средства, кроме подчинения внутренней личности единому, верховному, определяющему принципу. Это и есть внутренний канон“¹⁰.

Художник, именно художник может рассказать о том, как зарождается художественное творение из „духа музыки“. Если личность пассивна, а не энер-

⁸ А. Белый, *Мысль и язык. Философия языка А.А. Потебни*. В: *Логос*, кн. 2, Москва 1910, с. 7.

⁹ Вяч. Иванов, *По звездам*, ук. соч., с. 174.

¹⁰ Там же, с. 175.

гетически активна, искусство становится неизбежно жертвою болезненного психологизма. Жизненным будет искусство, если художник будет жить актуально и активно и, пересоздавая искусство, будет претворять слово в жизнь. Отсюда твердые этические установки символистов в работе со словом. Символисты твердо отстаивают свои позиции художников слова: нельзя соглашаться с правом субъективного лирика исказить данность до неузнаваемости или так поглощать ее, что изображение внешнего мира превращается в несвязный кошмар. Нельзя признавать права называть вещи несвойственными этим вещам именами и приписывать им несвойственные признаки. Нельзя принимать „изнасилования” данности лирическим субъективизмом: „Итак, мы, желающие, чтобы новое искусство возвысилось до стиля, должны поставить современной лирике требование, чтобы она прежде всего достигла отчетливого различия между содержаниями данности и личности и не смешивала красок той и другой в одну слитную «муть», чтобы в ней не торжествовал под логицизмом вселенской идеи психологизм мятущейся индивидуальности, чтоб она несла в себе начало строя и единения с божественным всеединством, а не начало расстройства и отъединения, – наконец, чтоб она не заползала от страха перед жизнью в подполье”¹¹. Ослабление точных критериев в формировании метода неизбежно приводит к тому, что в область художественного может зачисляться практически все что угодно. В соответствии с критерием „вседозволенности», решающими оказываются не эпистемологические, а социально-прагматические критерии: сам факт решения определенной социальной задачи снимает тогда вопрос о художественности, истине, заблуждении. Символистская аргументация возвращается к исходной точке: на основе жестких критериев искусство практически невозможно, на основе размытых критериев искусством оказывается все что угодно. Отсюда и появляется понятие внутреннего канона, который закрепляется в антиномии: божественное всеединство слова, слово-плоть и иррациональное в слове („непонятное для ума”).

Вслед за А. Потебней, А. Белый говорит о слове как об исходно эстетическом феномене: „Слово есть избыток «психизма» человека; в слове человек является единственным существом, у которого «психизм» переходит в эстетическую игру; слово само по себе есть эстетический феномен”¹². Слово индуцирует поэтическую энергию взаимодействием трех составляющих: внешней, внутренней формы и содержания. Соединение звуковой формы с внутренней образует живой, по существу иррациональный, символизм языка; всякое слово в этом смысле метафора. Оно таит потенциально ряд переносных смыслов. „Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке нечто неизглаголемое, намеки и внушения, неадекват-

¹¹ Там же, с. 185.

¹² А. Б е л ы й, *Мысль и язык*, ук. соч., с. 249.

ные внешнему слову. Он многолик, многомыслен и всегда темен в последней глубине. Он – органическое образование, как кристалл. Он даже не монада, – и тем отличается от сложного и разложимого состава аллегории, притчи или сравнения. Аллегория – учение, символ – означенное. Аллегория – ино-сказание; символ – указание. Аллегория логически ограничена и внутренне неподвижна: символ имеет душу и внутреннее развитие, он живет и перерождается”¹³.

Внутренняя форма слова мыслится символистами скорее не только и не столько как эталон и как некая рождающаяся глубина – в феноменологическом смысле слова. А. Белый разделяет (разводит) слово в обыденном и художественном сознании. Он выводит аналогию, которая нашла реализацию в творчестве символизма: установка Потебни на „иррациональные корни личности” в выявлении „творчества слов” нашла соответствие в „трагической глубине невоплотимого”¹⁴.

Отсюда единовременный контраст в строении слова: трагическая глубина невоплотимого под кристаллической отчетливостью рационально выраженного. Антиномично структурированное слово иррационально при том, что это в то же время оно – условие всякого выражения. Метафизическая точка зрения на слово обогащается, по А. Белому, психологическим определением языка как деятельности, работы духа, как органа мысли, хотя в сближении языкознания и психологии А. Белый видит натяжку.

Уже тем утверждением, что Первое слово есть поэзия, Потебня обуславливает обыденное как источник образного (этому вопросу огромное значение придавал Д.Н. Овсяннико-Куликовский), считает А. Белый. „Чувство и воля не выводимы из отношений представлений; между образом предмета и понятием о предмете есть прерывность, слово является посредствующим соединяющим звеном; в слове однако вовсе не встречает нас подлинное соединение образа представления с понятием; слово являет нам, правда, уже известное развитие мысли; но оно – чувственный материальный знак, неразложимый в понятии, непокрываемый им”¹⁵. Белый считает, что это гносеологически важное замечание за 40 лет ранее гносеологов высказано Потебней: „Идеальное гносеологическое понятие невыразимо в словесном термине, ибо само слово, даже воспринятое как термин, метафорично (то есть психично)”¹⁶. „Психическая” жизнь слова в сущности – это теория ценностей слова, взятого со стороны иррационального содержания”¹⁷. Здесь-то и разворачиваются наблюдения, которые впоследствии занимали умы русских философов – П. Флоренского, С. Булгакова, А. Лосева и др. Заметим, что очень многие положения

¹³ Вяч. И в а н о в, *По звездам*, ук. соч., с. 39.

¹⁴ А. Б е л ы й, *Мысль и язык*, ук. соч., с. 246.

¹⁵ Там же, с. 247.

¹⁶ Там же, с. 248.

¹⁷ Там же.

П. Флоренского (об антиномии, термине, символе и т. д.) напрямую связаны с идеями символистов.

В обыденной речи слово-термин (в понимании Белого) связан с образом, образ – с мыслью. Речь гетерономна, а идеал мысли – автономия, мысль умерщвляет внутреннюю форму в эмблематический звук. В то же время идеал слова – автономия, максимальный расцвет внутренней формы, именно множество переносных смыслов приводят к символике слова. Автономия слова возможна только в художественном творчестве. Авангард впоследствии осуществил некоторые эксперименты А. Белого, его „лесенки”, окончательно разрушив реляционные отношения слов, воздвигая „футуристические столбики” из слов, выдвигая как самостоятельную единицу текста и коммуникации самоценное слово.

Здесь опять же применим принцип одновременного контраста: обыденный смысл слова – внешний покров, а изнутри бьет энергия первобытно-стихийной, знаменательно-действенной силы. Поэтому в обыденном языке и сквозят иррациональные глубины личности.

Искусство изоморфно по отношению к природному языку. По А. Белому, в основе создание художественного произведения лежит триада: 1) идея, 2) внутренняя форма – образы, в которых дана идея, 3) внешняя форма – материал, в который воплощены образы: „Место слова, как формы искусства, в ряде иных форм обусловлено философской эстетикой, задача которой дать принцип обоснования субъективной причинности; а этот принцип есть трансцендентальный принцип”¹⁸.

А. Белый не раз подчеркивает гносеологическую значимость исследований Потебни: включением грамматики и языкознания в эстетику меняется ее характер. „В ряду ценностей культуры появляется новый ряд – словесных ценностей”¹⁹. Теория познания – слово – словесное творчество как еще одна неразрывная триада присутствует в сознании А. Белого. Теория творчества связана с теорией познания. Творчество слов – исторически первопознание, познавательное творчество, описав круг, возвращается к метафоре. Слово как символ – это „единство содержания и формы во внутренней форме”²⁰. Слово указывает на склонность к метафорическому мышлению; последнее далее порождает миф, развивающийся в религию. Эта триада как раз и позволяет фиксировать рациональное и иррациональное в слове – поэтому в эстетике символизма есть место „чудесному” – „зацветают чудеса”, как в *Незнакомке* А. Блока, когда в процессе множества метаморфоз слово художника являет лик Софии Премудрости Божией: „Очи синие, бездонные // Цветут на дальнем берегу”. Триада – орудие синтеза, в ней проявление единства и гармонии.

¹⁸ Там же, с. 257.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же, с. 258.

Язык (речь, слово) применяется человеком с различными целями: практическими, научными, художественными, в повседневном разговоре, в деловых отношениях, в красноречии, считает Белый. Пределами этих различий является речь научная и речь поэтическая, между которой располагаются все другие виды речи. Научная речь оперирует понятиями (пределом которых является термин), поэтическая речь оперирует представлениями (пределами которых является образ), обозначаемыми собственным именем. Метод сочетания понятий в научном языке – анализ; метод сочетаний представлений в поэтическом языке – синтез. То, что написано научным языком вообще в эстетике символизма именуется прозой, то, что поэтическим языком – поэзией. Намечается следующая триада структуры слова: 1) оно содержит понятие, 2) вызывает представление, 3) имеет определенное звуковое строение. Поэтический язык выдвигает на первое место представления, вызываемые словом, широко пользуется его звуковым строением и применяет понятие, оно содержится в слове, по мысли А. Белого, лишь как вспомогательное средство. Таким образом, по своему внутреннему строению слово в символическом тексте феноменологически заострено: оно направлено на активизацию воображаемого, так называемого „заднего плана” слова, его неязыковых слоев, опирающихся на структурируемые в сознании „картины”, „виды”, „сцены”.

Изучение тех общих условий, при которых речь становится поэтической (художественной) и словесное произведение – поэзией, – это, по мысли символистов, и есть теоретическая поэтика. Важно, что символисты наметили приемы фиксации, „схватывания” иррационального компонента в слове.

В. Брюсов обращает внимание на то, что теоретическая поэтика рассматривает: приемы, посредством которых в словах выдвигается на первое место элемент представления, посредством которого речь становится образной: эпитеты, тропы – фигуры речи, – „то, что в общем объединяется термином эйдология”; приемы, посредством которых речь достигает наибольшей выразительности, – фигуры речи, периодичность, обрывочность – „то, что в общем объединяется термином стилистика»; приемы, посредством которых в поэтической речи бывают использованы все стороны звукового строения слов, – метрика, эвфония, строфика; приемы, посредством которых все эйдологическое, стилистическое и звуковое содержание поэт произведения располагает по определенным стройным системам, – то, что определяется термином поэтическая композиция²¹. Это феноменологическая постановка вопроса.

Г. Шпет в работе *Внутренняя форма слова* говорит о чувстве языка. „Оно как и артикуляционное чувство, [...] есть свойство не слова как объекта, а говорящего, пользующегося языком субъекта, некоторое его переживание, его естественный дар, хотя и обнаруживающийся в его социальном бытии как средство самого этого бытия. Как артикуляционное чувство, далее, есть сознание речевым субъектом правила фонетических сочетаний, внешних форм

²¹ В. Я. Брюсов, *Основы стиховедения*, Москва 1924, с. 8.

слова, так чувство языка есть сознание правил употребления звуковых форм и осуществление внутренней формы в отбирающем образовании эмпирических слов-понятий. Артикуляционное чувство и чувство языка составляют несомненное единство, которое может быть изображено как особое речевое самочувствие: сознание речевым субъектом самого себя как особого субъекта и всего своего, своей речевой собственности”²². При этом у Шпета под структурой слова понимается не морфологическое, синтаксическое или стилистическое построение, не „плоскостное” его расположение, а, напротив, органическое, вглубь: „...от чувственно воспринимаемого до формально-идеального (эйдетического) предмета по всем ступеням располагающихся между этими двумя терминами отношений”²³.

Символ – это образ, взятый из природы и преобразованный творчеством; символ – образ, соединяющий переживание художника и черты, взятые из природы, считали символисты. Их рефлексия и дает нам векторы в осмыслении огромного культурного смысла, который они придавали слову, раскрыв антиномичность – от слова-термина до слова-символа. Символ неисчерпаем, с ним „зацветают чудеса”, и сила слова заключается в том огромном отзыве, который автор находит в „понимающем”. Между ними возникают миры и миры.

²² Г.Г. Ш п е т, *Внутренняя форма слова*, Москва 1927, с. 123.

²³ Там же, с. 382.