

IN SEARCHING THE WELLFITTING WORD: ABOUT THE POETIC LANGUAGE OF THE SILVER AGE

Abstract: The article deals with the topic that have preoccupied all the literary Russian society during the Silver Age of Russian poetry: the function of the poetic word and the mission of a poet. The attention is focused on the poetics of a few of the most representative authors for whom, being a poet, was equal with life and the position of a Servant of the Word. The way they have used their gift in order to better express feelings, ideas or images is the object of the present investigation.

Author information:

Axinia Crasovschi
Prof., Docor of science
Bucharest University, Romania
✉ axinia.crasovschi@lts.unibuc.ro
🌐 Romania

Keywords:
Poetic word, Akhmatova, Annensky, Blok,
Mandelstam, Tsvetaeva, Pasternak.

*Поэт издалека заводит речь,
Поэта далеко заводит речь.*

«**В** начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога» – гласит Священное Писание. Настоящую выдержку из *Евангелия от Иоанна* можно продолжить мыслью, что Бог передал Слово Поэту. Таким образом, Поэт стал Служителем Слова, а по убеждению Марины Цветаевой, чье двустороннее мы и привели выше, в качестве эпиграфа, – служителем стихий, особенно стихии Слова. Такое восприятие миссии Поэта, его особой стати, как служителя стихии, работающего с языком, со словом, свойственно настоящим поэтам, чем и была Марина Цветаева. Ее понимание миссии поэта близко символистскому пониманию, согласно которому поэтическое творчество – это вдохновение, ниспосланное свыше. «Голод по бумаге», который испытывала она с детства – тяга к стихосложению, а значит, к слову, оказались сильнее, чем любовь к музыке, к которой поощряла ее мать, ученица великого Рубинштейна, желающая сделать свою дочь великой пианисткой и тем самым реализовать свои собственные несбывшиеся мечты. Планы матери не сбылись и на этот раз – победило предназначение: Марине Цветаевой суждено было стать Поэтом.

Похожая судьба заставила и ее любимого брата по перу, Бориса Пастернака, сделать выбор в пользу служения слову вместо того, чтобы пойти по стопам своей матери, талантливой пианистки, или отца, известного художника. Но заложенное с детства стало впоследствии одержимостью и сказало на их отношении к слову как носителю, прежде всего, звучания и образности.

Если обстоятельства вступления в великую русскую литературу двух замечательных русских авторов имеют много общего, то эволюция их поэтического идиостиля оказалась процессом противоположным: у Цветаевой получился рост от простого к сложному подобно росту дерева, а у Пастернака – от сложного к простому, чего он добился благодаря своему восприятию работы над поэтическим словом, как требующей полной самоотдачи. Правда, наше утверждение противоречит цветаевскому, выраженному в статье «Поэты с историей и поэты без истории» (1934), где автор относит Пастернака ко второй группе: «Борис Пастернак – поэт без развития. Он сразу начал с самого себя и никогда этому не изменял».

В совсем ранний период, ещё до и во время написания своей знаменитой книги «Сестра моя – жизнь», он искал новые редкие слова и выражения, пытаясь избегать штампов и «затертых» слов и выражений. Из-за этого становилось довольно сложно понять пастернаковские стихи, в чём упрекал его и Максим Горький, который, признавая поэтический талант их автора,

воспринимал его творчество, как утомительную борьбу «с языком, со словом». Известно, что Борис Пастернак, будучи недовольным своими ранними стихами, возвращается к ним позже и перерабатывает многие из них, относясь к раннему этапу своего творчества резко критически. Такая перемена взгляда на поэтическое творчество объясняет его предпочтение ранней Цветаевой, которая, по его мнению, до 1922 года выражалась «по-человечески» и писала «классическим языком». Подчеркивая гармонию цветаевских стихов и ясность их смысла, Пастернак писал: «За вычетом Анненского и Блока и с некоторыми ограничениями Андрея Белого, ранняя Цветаева была тем самым, чем хотели быть и не могли все остальные символисты, вместе взятые. Там, где их словесность бессильно барахталась в мире надуманных схем и безжизненных архаизмов, Цветаева легко носилась над трудностями настоящего творчества, справляясь с его задачами играючи, с несравненным техническим блеском» [6, с. 339–340]. Своей предметностью, ранние цветаевские стихи сближали ее с акмеизмом. Словесная игра, наблюдаемая в поздних стихах похожа на футуристические эксперименты с языком, не затемняя все-таки выраженного смысла. Как замечал И. Н. Сухих: «Меняясь, Цветаева сохраняла основы романтического мировоззрения, его противопоставление искусства и жизни. Искусство было для поэта и оправданием жизни, и защитой от нее» [9, с. 307–308]. В основе упомянутой пастернаковской книги «Сестра моя – жизнь» заложена идея светлого, говорящего бытия, исполненного светом. Недаром Цветаева назвала его «световым ливнем», «поэтом светлот», а другой важный поэт Серебряного века, Осип Мандельштам, видел в его стихах не просто Поэзию, а – «лечебное средство». В позднем своем поэтическом творчестве, даже после того, как «снял пелену» с «Сестры моей – жизни», Пастернак сохранил свой взгляд на жизнь, как на сестру, оставаясь гармоническим поэтом, который принимает и оправдывает мироздание, вопреки драмам собственного существования.

В свою очередь, поэтический язык Осипа Мандельштама, как и в случае Цветаевой, познал эволюцию от простого к сложному. Его характеризовала страстная тяга к чистому русскому языку, так как, по его собственному признанию, он должен был с детства метаться между «косноязычием и безъязычием» отца, говорившего на «придуманном языке», и «ясной и звонкой», «литературной великорусской речью» матери, талантливой пианистки, которая научила своего сына любить и понимать музыку. Многие исследователи творчества Мандельштама, отмечают классическую ясность сборника стихов «Камень», в связи с которым можно утверждать словами В. М. Жирмунского, что он «преодолеет символизм», хотя в нем еще заметны следы символистской поэтики. Само название сборника указывает на предметность и тяжесть, а также говорит о новом отношении к поэтическому слову, как к материалу, который не поддается легко обработке. Стихи, вошедшие в эту книгу, иллюстрируют акмеистическую поэтику, в центре которой архитектура занимает важное место: она придает миру наглядность и становится памятью об ушедших временах. Поэт-акмеист уподобляется архитектору, то есть мастеру: для него слово такой же материал, как камень для архитектора, а поэтическое произведение – это результат продуманного плана, где и размер, и рифма, и стихотворное построение создаются подобно архитектурному памятнику. Даже создание стихов, составляющих сборник, основано на опыте, накопленном предыдущими мастерами слова. Очевидно влияние великих классиков, которыми поэт восхищался. Особенно чувствуется влияние тютчевской образности на стихи Мандельштама: цитаты и реминисценции в подтексте его стихотворений очень часты, и они предстают перед читателем, как переосмысление образов или приобретают новое качество. Достаточно вспомнить тютчевские стихи:

*С горы скатившись, камень лег в долине
Как он упал? Никто не знает ныне.
или
И отчего же в общем хоре
Душа не то поет, что, море,
И роищет мыслящий тростник?*

Образы камня и мыслящего тростника, а также и другие образы, которые появляются в поэтическом творчестве Мандельштама, указывают на использование им множества культурных источников. Это позволяет отнести слова, которые он говорил о стихах И. Анненского ему самому: «Иннокентий Анненский уже являл пример того, чем должен быть органический поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя стать» [1, с. 209]. Наглядное подтверждение сказанному служит и название второй стихотворной книги Мандельштама «Tristia», которое восходит к циклу элегий римского поэта Публия Овидия Назона «Tristia» («Скорбные элегии»), созданного во время ссылки близ устья Дуная.

Все три упомянутые поэта, наряду с другими большими именами (Н. Гумилев, А. Ахматова, В. Маяковский, С. Есенин), пришли в искусство в 1910-е годы и сформировались в творческой атмосфере Серебряного века русской поэзии, который выделяется именно осознанным отношением писателей к своему предназначению, т.е. творчеству, демонстративным поиском новой формы и своего художественного языка. Большинство из них питалось двумя стихиями: традицией русской лирики и мысли своих предшественников и новыми поэтическими веяниями своего времени. Пастернаковское убеждение, что «образ мира в слове явленный» применимо убеждениям многих его современников, которые стремились каждый по своему расширить свои выразительные возможности, устанавливая связь слова с музыкой и с живописными художественными средствами.

Различные пути, избранные писателями эпохи для обновления и расширения художественного языка заставляли их метаться между давно вышедшими из обихода словами и выражениями и вызывающими словесными экспериментами. В статье «Что такое поэзия?» Иннокентий Анненский писал: «Новая поэзия ищет точных символов для ощущений, то есть реального субстрата жизни, которая более всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию» [4, с. 216]. Следует подчеркнуть, что вопреки своему символистскому мировосприятию, Анненский не придавал символам значения средств познания «непознаваемого», а считал их соответствиями между психическим состоянием человека и природной средой его существования.

Подчеркивая свойство поэтического слова действовать подобно гипнозу, Анненский считал, что оно «оставляет свободной мысль человека и даже усиливает в ней ее творческий момент» [4, с. 217]. Это напоминает нам понимание слова А. А. Потебней, согласно которому слово «объективирует мысль».

Анненский воспринимал поэзию не только как индивидуальное создание творческого «я», но и как нечто воспринимаемое и объективируемое в другом сознании. Он считал, что задача поэта в «возбуждении в читателе творческого настроения, которое должно помочь ему опытом личных воспоминаний, интенсивностью проснувшейся тоски, неожиданностью упреков восполнить недосказанность пьесы и дать ей хотя и более узко-интимное и субъективное, но и более действенное значение» [4, с. 219].

В. В. Мусатов, который посвятил в своей книге целую главу выявлению особенностей лирики И. Анненского, обнаруживает в одном из писем поэта к М. Волошину и другие аргументы для вышеприведенной позиции по отношению к задачам поэта и поэзии. Будучи убежденным, что на читателя сильно действует даже преобразованное будничное слово, способное выразить существование личности в мире, Анненский придает ему особое значение, считая его «самым страшным и властным», не потому что точно называет предмет, а потому что позволяет читателю вспомнить свой личный опыт и этим осознать свое родство с другими людьми.

В статье «О современном лиризме», на которую ссылается и Лидия Гинзбург, Иннокентий Анненский подчеркивал городскую составляющую поэтики символизма: «Символам просторно играть среди прямых каменных линий, в шуме улиц, в волшебстве газовых фонарей и лунных декораций» [3, с. 283]. Подобное высказывание помогает понять процесс превращения вневневных и непривычных слов в устойчивые атрибуты урбанистического стиля при условии сохранения их контакта с реальностью. Отвергая *ассоциативный* «земной символизм» Анненского, возвращающий читателя из области «соответствий к герметически замкнутой загадке того же явления», Вячеслав Иванов противопоставлял ему свой символистский метод, который «пишет на своем знамени *от реального к реальнейшему*». С этими утверждениями Вяч. Иванова в статье «О поэзии И. Ф. Анненского», не согласился бы и сам Анненский, если бы имел возможность познакомиться с ней. Вопреки своим теоретическим высказываниям в пользу поэтики недосказанности и «музыкальной потенции», Анненский писал стихи, в которых многозначность слов не затуманивает понимание его поэтического мира, в котором переплетается предметное с душевным. Например, в стихотворении «Снег» цветовые оттенки эпитетов создают впечатление погружения зрения в природу, где можно заметить переходные состояния (талость, дымность, игра отражений): *Полюбил бы я зиму, / Да обуза тяжка... / От нее даже дыму / Не уйти в облака. / Эта резонность линий, / Этот грузный полет, / Этот нищенски синий / И заплаканный лед! / Но люблю ослабелый / От заоблачных нег – / То сверкающе белый, / То сиреневый снег... / И особенно талый, / Когда, выси открыв, / Он ложится усталый / На скользкий обрыв, / Точно стада в тумане / Непорочные сны – / На сомнительной грани / Всесожженье весны.*

Любовь Анненского к намекам очевидна и, как замечают исследователи его поэтического творчества, он «опускает звенья поэтической логики. Но эти звенья почти всегда восстановимы» [3, с. 304]. Эпитеты *нищенски-синий* и *заплаканный* применимы ко льду, который уже не покрыт снегом, а значит, находящийся обнаженным на холоде, передают человеческое состояние нищеты, длительности выставления на холоде и несчастья. Контекст помогает восстановить смысл сказанного, даже если звенья мысли пропущены: холодная и длинная зима становится обузой; грань между зимой и весной уже близко, потому и *сомнительная*, так как *сверкающе белый*, порой *лиловый* снег (наверное, от робкого солнца) еще лежит на обрыве. Снег местами уже тает, поэтому он *заплаканный*. Переходное состояние (между зимой и весной) передается еще и *непорочными* снами, которые обычно можно видеть к исходу ночи и наступлению зори. Их не всегда можно ясно вспомнить, поэтому они и уподобляются стаду в тумане.

Рожденная «красотой мысли» поэзия Анненского была не только ассоциативно-психологической, но и глубоко интеллектуальной. Его муза – не «светлая фея», а «старый мудрец» (См. стихотворение «Пусть для ваших открытых сердец...»). Особой выразительностью отличаются стихи, развивающие «поэтику совести» и «сострадания», в которых лирический герой карается не только за соделанное зло, но и за не совершенное добро.

Как мы уже отмечали, символы свойственные стилю Анненского отличаются по своей форме предметностью и психологичностью. Его поэтические образы – это «вещи-мысли», такие как: циферблат, стрелки часов, маятник, будильник. Они символизируют время, которое из будничного может превратиться в «страшное».

Говоря о поэтике декаденства, Лидия Гинзбург объясняет влечение его представителей к прозаизмам восприятием действительности как *страшного мира*. Но прозаизмы порождали не только декаденты, а и другие. Исследовательница замечает: «Трагедия современного городского человека, личная и социальная, и была тем источником, в котором прозаизмы черпали свою поэтическую потенцию» [3, с. 281]. Отталкиваясь от «мистики повседневности», специфичной для декадентов, Александр Блок наделяет используемые прозаизмы в своих произведениях символической нагрузкой для того, чтобы всмотреться через повседневность в «мировую среду» и в личность современного ему человека, как микрокосма, ставшего жертвой страшного мира, и как носителя его зла. Выразительна, с этой точки зрения, последняя строфа стихотворения «Унижение»:

Ты смела! Так еще будь бесстрашной!

Я – не муж, не жених твой, не друг!

Так вонзай же, мой ангел вчерашний,

В сердце – острый французский каблук! [выделено нами – А. К.]

Поэт размещает сугубо бытовой предмет в конце строфы и стихотворения, т.е. в сильной позиции, создав, таким образом, необычно экспрессивную метафору для выражения сути продажной эротики. Необычности приема не помешало использование классической модели образа пронзенного острием сердца. Но, говоря словами Лидии Гинзбург, «поэзия Блока вышла за пределы своего времени и до сих пор живет для нас бесстрашием открытий, высоким наследием прошлого, чувством современности и истории (...)» [3, с. 291].

Исследуя стилистику «младших символистов», М. В. Панов замечает: «Семантическая вариативность словесных единиц становится ограниченной. В ткань стихотворения вводятся конкретные слова быта» и выводит: «Акмеисты... продолжают движение по этому пути» [5, с. 100–102]. Наблюдения В. В. Виноградова по этой теме доказывают нечто другое. В своих работах, посвященных языку поэзии Анны Ахматовой, он обращает внимание на стилистическую роль и своеобразие вещных символов, которые существуют не сами по себе как элементы бытовой обстановки, а как эмоциональный фон, который предназначен освещать скачки настроения героини. Исследователь отмечает следующее свойство «вещных символов»: «Их семантический облик двоятся: то, кажется, что они непосредственно ведут к самим представлениям вещей..., то чудится интимно-символическая связь между ними и волнующими героиню эмоциями» [2, с. 400].

Развивая эту мысль, Лидия Гинзбург попыталась выяснить отличие Ахматовой от символистов: «Поэзия Ахматовой – не поэзия переносных смыслов. В основном у нее значения слов не изменены метафорически», добавляя оговорку: «У Ахматовой вуаль, перчатки, муфта – отнюдь не символы, но ведь это и не только вещи». Они – «представители ее лирической стихии» [3, с. 344–345].

Сама Анна Ахматова указывала в своих стихах на огромный энергетический потенциал Слова: *Ржавеет золото / И истлевает сталь, / Крошится мрамор – / К смерти всё готово. / Всего прочнее на земле / Печаль / И долговечней – царственное Слово.*

References:

1. Abelyuk Evgeniya, Polivanov Konstantin (2009) *Istoriya russkoj literatury 20 veka: Kniga dlya prosveshchyonnyh uchitelej i uchenikov*: v 2 kn. M.: Novoe literaturnoe obozrenie,
2. Vinogradov V. V. (1976) *Poehtika russkoj literatury. Izbrannye trudy*. M.
3. Ginzburg Lidiya (1997) *O lirike*. M.: Intrada,
4. Musatov V. V. (1998) *Pushkinskaya tradiciya v russkoj poehzii pervoj poloviny 20 veka*. M.: Izdatelskij centr RGGU
5. Panov M. V. (1962) *Stilistika // Russkij yazyk i sovetskoe obshchestvo*. Alma-Ata: Prospekt
6. Pasternak B. (1991) *Sobr. soch. v 5 t. T.4*. M.: Hudozh. lit.
7. *Poehtika. Trudy russkih i sovetskih poehticheskikh shkol / sostaviteli: D. Kiraj i A. Kovach. Budapesht* (1982) Tankönyvkiadó
8. *Russkie pisateli 20-go veka. Biograficheskij slovar / gl. redaktor i sostavitel P. A. Nikolaev*. (2000) M.: Nauchnoe izdatelstvo «Bolshaya rossijskaya ehnciklopediya», Izdatelstvo «Randevu-AM»,
9. Suhii I. N. (2008) *Literatura. Uchebnik v dvuh ch. CH. 2*. M.: Izdatelskij centr «Akademiya»