

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ



УДК 882

ЖАНРОВАЯ ТИПОЛОГИЯ ПОСЛАНИЯ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX вв.

А.А.Боровская

Астраханский государственный университет, borovskaya-anna@rambler.ru

Рассматриваются разновидности послания (послание-портрет, послание-манифест, послание-рецензия), тяготеющие к художественно-критическим и документальным жанрам. Особое внимание уделяется исследованию принципов организации текста на уровне фоники, строфики и синтактики.

Ключевые слова: жанр, трансформация, послание, лирика, фоника, синтактика, строфика

The article considers the varieties of epistles (epistle-portrait, epistle-manifesto, epistle-notice), inclined into artistically-critical and documental genres. A special attention is paid to investigation of the text organization principles at the three levels — phonic, syntactic and strophic.

Keywords: genre, transformation, epistle, lyrics, phonic, syntactic, strophic

Одним из наиболее консервативных жанров, функционирующих в лирике конца XIX — начала XX вв., является послание. В модернизме и авангарде одним из направлений развития адресованной поэзии становится стихотворная переписка посланиями, которыми неоднократно обменивались корреспонденты. В данном случае жанр послания сближается с некоторыми художественно-критическими и документальными формами — такими, как манифест, рецензия, литературный портрет. В ряде случаев можно говорить о рождении новых синтетических разновидностей: послания-рецензии (В.Брюсов «Певец победный Urbi pet et Orbi...», А.Блок «Юрию Верховскому», А.Крученых «Памяти Елены Гуро»), послания-портрета (Вяч.Иванов «Анахронизм», С.Городецкий «Анне Ахматовой», М.Цветаева «Имя твое — птица в руке...», А.Блок «Анне Ахматовой», Ф.Сологуб «Триолеты»), послания-манифеста (В.Брюсов «Юному поэту», «Младшим», «Поэту», А.Крученых «взяли иглу длиною три улицы...»).

В послании Вяч.Иванова «Анахронизм», обращенному к М.Кузмину, автор создает образ поэта на основе обыгрывания смысловых потенциалов слова, вынесенного в заглавие стихотворения. Каждое четверостишие представляет собой эпиграмматически заостренный фрагмент, в котором органично сочетаются комплиментарная и ироническая модальности. Последние строки всех четырех строф ориентированы на афористичную и рефренную традицию.

Вяч.Иванов обращается к художественным деталям, которые приобретают статус знаков-индексов поэтического мира М.Кузмина и воплощают его мироощущение. Так, в первой строке послания поэт употребляет слово «дендизм», тем самым аккумулируя целый комплекс ассоциативных значений, связанных с феноменом прежде всего английской культуры XIX в. Во-первых, историческая аллюзия вызы-

вает в памяти фигуры и Джона Бремеля, теоретика и практика дендизма, и Джона Рескина, писателя и критика, декларировавшего со страниц журнала «Fors Clavigera» эстетическую огранку естественной жизни, и, наконец, Оскара Уайльда, эксцентрика и аморалиста, поправшего основную заповедь дендизма — умение нарушать правила в пределах правил, быть радостно непредсказуемым, оставаясь в рамках хорошего тона и безупречной светскости. Во-вторых, упоминание о дендизме в стихотворении Вяч.Иванова не только актуализирует сферу подтекста (возможна и биографическая интерпретация послания), но и раскрывает эстетическую позицию М.Кузмина, которая восходит к ориентации художника-денди на искусственность, стирающую границу между реальностью и вымыслом, возводящую «созданные миры» в степень «подлинной сущности».

Обращение к имени легендарного фаворита римского императора Адриана, обожествленного после своей смерти и известного по множеству скульптурных портретов («Певец и сверстник Антиноя»), указывает, согласно авторской логике, на особый интерес М.Кузмина к античной культуре. В то же время двойственная игра со временем, своеобразный анахронизм («сверстник Антиноя») воссоздает образ поэта вне исторического контекста, вне и над современной культурной парадигмой. Пунктирность и калейдоскопичность лирического повествования определяют ассоциативную логику восприятия образа адресата. Повтор слова «анахронизм» преобразует его в лейтмотив, который в свою очередь служит механизмом развертывания лирического сюжета. Во второй строфе автор объединяет христианскую и античную модели мировосприятия: чтение кафизм (частей Псалтири) и курение ладана проецируются на сюжет одного из пяти канонических греческих романов Лонга «Дафнис и Хлоя». Такое хронологическое несоответствие рождает образ-парадокс, основанный на

единстве и противопоставлении идиллического (по преданиям Дафнис — изобретатель буколической поэзии) и одического (каждение ладаном происходит на богослужениях) модусов.

В третьем четверостишье Вяч.Иванов называет М.Кузмина «александрийцем» и «французом», намекая на авторство «Александрийских песен» и притягательный интерес адресата к галантной Франции XVIII в. В то же время обращение Иванова к различным образным и стилевым константам представляет собой отражение общего тяготения Кузмина к духовному и культурному синтетизму и ретроспективизму, что соотносится с мифом о Кузмине, бытовавшем в литературной и культурной среде начала XX в. Идеи метемпсихоза и анахронизма — важные его составляющие — определяют тональность многих высказываний современников М.Кузмина: «...Не есть ли он одна из египетских мумий, которой каким-то колдовством возвращена жизнь и память», — писал в 1906 г. в своей статье «“Александрийские песни” Кузмина» М.Волошин [1].

Индуктивный принцип построения образа адресата от частного к общему: от «анахронизма» как художественного приема в лирике М.Кузмина к имманентному свойству его поэзии («И моде всей не перевесить // Твой родовой анахронизм») соответствует логике взаимодействия между фактической составляющей образа и процессом ее творческого переосмысления в литературном портрете. Послание-портрет Вяч.Иванова в то же время воссоздает образ М.Кузмина в традиции миниатюры, со свойственными ей импрессионистической передачей художественного впечатления и интересом к единичному и конкретному.

В начале XX в. активно развивается такая жанровая разновидность, как послание-манифест — лирическая форма, которая характеризуется предельной декларативностью, обращенностью преимущественно к обобщенному адресату, нарочитой риторичностью и так называемой «теоретической рефлексией». Подобный тип посланий получает распространение в лирике символистов, в частности — в творчестве теоретика символизма В.Брюсова. Программный характер, образ адресата — художника-неофита, назидательность, которая проявляется прежде всего в активном использовании глаголов в повелительном наклонении, — все эти особенности посланий Брюсова, по мнению большинства исследователей, генетически связаны с жанрами эпистолы и дидактического послания XVIII в. (А.Сумароков «О стихотворстве»), которые в свою очередь восходят к поучительному античному посланию (Гораций «Послание к Пизонам»). В то же время в русской культуре особое место занимала проповедь. «Внутри жанра проповеди, — утверждает О.Б.Лебедева, — объединяющего две противоположных установки (похвальную и обличительную)», формируются два типа художественной образности — «понятийно-тезисной и бытописательно-аргументальной» [2]. Это внутреннее противоречие жанровой структуры проповеди оказалось достаточно продуктивным на следующем этапе литературного развития и повлияло на дальнейшее становление

жанра послания. Апелляционная форма функционирования жанровой разновидности послания-манифеста предопределила ряд интонационно-структурных особенностей — преобладание риторических фигур отрицания, утверждения, рассуждения и в целом императивной модальности.

Послание В.Брюсова «Начинающему» ориентировано на традицию горацанского памятника. Знаком этой преемственности становится эпитафия, взятый из стихотворения Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»: «...доколь в подлунном мире // Жив будет хоть один пиит». Подчеркнуто стилизовано автор имитирует античный логоэд с помощью сверхдлинного стиха и дольника, в котором угадывается чередование дактиля и хорей. В то же время связь с мировой и русской литературой усиливают исторические («Пиндар, Вергилий и Данте, Гете и Пушкин — согласно...») и мифологические («...чужд Полигимнии ты») аллюзии. Брюсов уподобляет поэта жрецу, «хранителю тайны», «откровенный век». Эзотерическое знание, «дрожь предчувствий неясная», «скрытые намеков черты» — все эти образы брюсовского стихотворения соответствует представлению символистов о миссионерской роли художника, интуитивно постигающего мир в творческом акте.

В русском авангарде адресованные формы находятся на периферии жанровой системы. Это обусловлено эстетическими установками на «акоммуникативность», предельную замкнутость, сосредоточенность на индивидуальном «я», «эгоцентричность». В связи с этим многие послания футуристов также тяготеют к поэтическим декларациям-манифестам. В лирике А.Крученых выделяется целая группа посвящений-деклараций, обращенных к «соратникам», в которых раскрываются основополагающие принципы авангардистской поэтики, предметом теоретической рефлексии становится «заумный метод» поэзии. Программность стихотворения «взяли иглу длиною три улицы...», посвященного «первой художнице Петрограда О.Розановой», проявляется прежде всего в обнажении приема, в нарочитом воспроизведении авангардистского стиля. В посвящении автор производит радикальные эксперименты с ритмико-синтаксической организацией стиха: отказывается от знаков препинания, что создает эффект непрерывного течения мысли, инспирирует вариативность сочленения логико-синтаксических сегментов высказывания, употребляет строчные буквы при написании имен собственных («иерусалим»), использует белый стих (сохраняя внутреннюю рифму — «игла»/«стекла») и прием астрофы.

В основу интерпретационной модели этого стихотворения может быть положен принцип деконструкции: расстановка соответствующих пауз и актуализация семантических связей между фрагментами на синтагматическом и парадигматическом уровнях позволяют каждый раз прочитывать текст по-новому. В то же время ритмико-строфическое и интонационное членение текста совпадают — за исключением переноса в пятой и шестой строках.

Образный строй стихотворения держится на обыгрывании ассоциативно-метафорического подо-

бия иглы и дороги. Произвольность подобного сопоставления подчеркивает абсурд и алогизм окружающей действительности, а пропуск логических звеньев имитирует «первобытное чувство родного языка», где «слово шире смысла», заумное и иррациональное становятся средствами постижения мира. Концепция «неправильности и неожиданности», «резкостей и несогласов», заявленная в статье «Новые пути слова (язык будущего — смерть символизму)», находит отражение в грамматическом (опущение предлогов — «длиной три улицы») и смысловом (нарушение причинно-следственных связей в развитии действия) эллипсисе. В стихотворении повторяются сонорные звуки *л, р*, прием аллитерации иллюстрирует третье положение «Декларации слова как такового» (одним из авторов этого манифеста футуризма был А.Крученых): «Стих дает (бессознательно) ряды гласных и согласных. Эти ряды неприкосновенны. Лучше заменять слово другим, близким не по мысли, а по звуку...» [3]. Образ адресата имплицитно и является факультативным в структуре посвящения. Между тем именно фигура корреспондента определяет функционирование стихотворения А.Крученых в контексте жанровых установок посвящения-манифеста.

Еще одной распространенной в начала XX в. жанровой разновидностью послания является послание-рецензия, в большей степени ориентированная на ситуацию диалога. В послании «Валерию Брюсову» А.Блок с помощью «реминисцентной» техники «погружает» образ адресата в культурно-исторический контекст. Получив в марте 1912 г. от Брюсова сборник его стихов, Блок записал в дневнике: «Книга новых стихов от Брюсова (отозвалось прежней сладостью и болью)». Во второй строфе стихотворения поэт зашифровывает свое противоречивое впечатление от книги:

Вновь причастись души неистой,

И яд, и *боль*, и *сладость* пей... [4] (курсив мой. — А.Б.).

Он воссоздает образный фон книги В.Брюсова «Зеркало теней» (1912), показывает, как художник демиургически, по законам искусства, упорядочивает первичный «хаос жизни» и творит «мечту»:

Что жизнь пытала, жгла, коверкала,

Здесь стало легкою мечтой,

И поле траурного зеркала

Прозрачной стынет красотой... [5].

Образ-символ зеркала, являясь метонимическим знаком, отсылающим к сборнику Брюсова, одновременно указывает на зеркальный миф символистов. В творчестве русских символистов зеркало традиционно выступает в качестве знака изоморфности структур макро- и микробытия, а следовательно, и символа познания и самопознания. При всем многообразии значений символичность зеркала — это его способность быть одновременно образцом единства мироздания и его дуализма на экзистенциальном уровне: «двойное бытие», «двойная бездна» Ф.Тютчева дает начало двум зеркалам, обращенным друг в друга. В лирике И.Анненского зеркало осознается как прообраз лирического субъекта, а мотив самопознания — как образ двойничества. У Вяч.Иванова и Д.Мережковского он

является проекцией универсального космологического закона творения мира по принципу зеркала и «разрешается» возвращением к исходному смыслу слитности зеркального отражения с отражаемым. Таким образом, зеркало — предметно воплощенный аналог символической идеи «два в одном» (воплощенности эйдоса в инобытии).

В творчестве В.Брюсова зеркальный миф занимает особое место. Так, в рассказе «В зеркале» (1902) зеркало олицетворяет бездну, тайну, мир теней и злой воли, «вывернутой действительности», где пересекаются мириады вселенных. В то же время зазеркалье становится выражением подсознания Героини, ее alter ego. Блок писал Брюсову 26 декабря 1906 г., что «В зеркале» поразило его «неожиданно и ярко»: «Это — мистерия — отдельные раздробленные *пассии* зеркальности, связанные *психологической* вязью» [6]. Символистский миф в книге Брюсова распадается: зеркалу возвращается его прямое неметафорическое значение — образ замкнутого, но эстетически совершенного мира (образный строй текстов, посвященных Царскому Селу). С другой стороны, самая миражная отражения выражает сущность поэтического творчества («Поэзия»). Таким образом, В.Брюсов создает новый зеркальный миф, где вместо утраченного метафизического Единого помещена авторская воля художника-творца.

Послание Б.Пастернака «Анне Ахматовой» сочетает признаки послания-портрета и послания-рецензии. Портрет Ахматовой автор создает опосредованно: отправной точкой ассоциативного ряда становится ключевое определение — «первозданность». Пастернак следует логике ошибки, с которой отождествляется непреднамеренность, «черновиковость» течения и оформления поэтической мысли, где ценность ошибки заключается в невольности ощущения и его выражения, в исконной истинности оговорки.

Поток произвольных ассоциаций, формирующий лирический сюжет послания, их выбор мотивирован, с одной стороны, предметностью и вещностью художественного мира самой Ахматовой. Отсюда перетекание одной картины городского пейзажа в другую, нанизывание многочисленных деталей («Каналы пахнут затхлостью укладок»), пересечение микросюжетов («Вдыхая дали ладожскую гладь, // Спешит к воде, смирая сил упадок»). Соединение графической и архитектурной образности с элементами литературного быта («Горцовых плит заглохшие *эклоги*. // Какой-то город, явный с *первых строк*, // Растет и отдается в *каждом слого*» (курсив мой. — А.Б.)) — особенность, сближающая творческие установки автора и адресата.

Явление симметрии представляет собой пример взаимодействия ритмико-синтаксической организации текста и его семантической структуры. Послание «Анне Ахматовой» построено на звукосемантических рядах, основанных на сближении близких по фонетическому облику, но различных по значению слов:

По ним ныряет, как пустой орех,

Горячий *ветер* и колышет *веки*

Ветвей, и звезд, и фонарей, и *вех*... [7] (курсив мой. — А.Б.).

Подобное сближение рождает неожиданные метафорические сочетания («веки ветвей», «веки веж», «ветер колышет веки»), которые наслаиваются одно на другое. Автор с помощью синэстетических метафор и паронимических повторов актуализирует связь между стихиями ветра, земли и огня: «горящую зарю» сопровождает «горячий» ветер. Широкое использование «эвфонии» или «словесной инструментовки», повтора звуков *p, l*, выполняет фоноколористическую функцию и суггестивно выражает ключевые словообразы «первозданность», «город», «облик», «слово».

В двух последних строфах Пастернак вступает в полемику с Ахматовой, противопоставляя ее раннюю лирику, которая отличалась, по его мнению, свежестью впечатления, ясностью и простотой, а также умением извлекать поэзию из деталей повседневности («прозы пристальной крупницы»), — позднему творчеству, где «библейский» слог отождествляется с искусственностью и высокопарностью («Испуг оглядки к рифме прикололи»). Реминисценция, отсылающая к стихотворению Ахматовой «Лотова жена» (из цикла «Библейские стихи»), служит знаком потенциальной поэтической дискуссии автора с адресатом. Антитеза высокой, «торжественной» речи лирической книги «*Anno Domini*», пафос и тональность которой связаны с представлением об особой миссии художника, и интимно-камерной интонации ранних сборников Ахматовой организует диалоговое поле послания Пастернака. Между тем точность, лапидарный стиль ранней Ахматовой, приемы овеществления, особая роль бытовой подробности и художественной детали, генетически связанной с новеллистической прозой Чехова, которые иносказательно обозначены в послании Пастер-

нака, становятся точкой сближения двух поэтических индивидуальностей.

В стихотворении Б.Пастернака облик А.Ахматовой, ее личность определяют особенности мировидения поэта, более того, именно они служат основой для восприятия лирических произведений адресата, «оживляют» художественную действительность. Именно такая концепция образа Ахматовой обуславливает обращение автора к синтетической жанровой форме, объединяющий эстетические установки литературного портрета и лирической рецензии.

Таким образом, мы можем заключить, что жанровое многообразие послания рубежа веков иллюстрирует веерный принцип жанрообразования и свидетельствует о продуктивности самой формы.

1. Волошин М. Лирика творчества. Л., 1988. С.471.
2. Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века. М., 2000. С.35-38.
3. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В.Н.Терехина, А.П.Зименков. М., 2000. С.44.
4. Блок А. Избр. произведения. Л., 1969. С.317.
5. Там же.
6. Блок А. Собр. соч. в 8 т. Т.8. М.;Л., 1963. С.172.
7. Пастернак Б. Стихотворения. М., 2007. С.169.

Bibliography (Transliterated)

1. Voloshin M. Liki tvorchestva. L., 1988. S.471.
2. Lebedev O. Istorija russkoj literatury XVIII veka. M., 2000. S.35-38.
3. Russkij futurizm: Teorija. Praktika. Kritika. Vospominanija / Sost. V.N.Terekhina, A.P.Zimencov. M., 2000. S.44.
4. Blok A. Izbr. proizvedenija. L., 1969. S.317.
5. Tam zhe.
6. Blok A. Sobr. soch. v 8 t. T.8. M.;L., 1963. S.172.
7. Pasternak B. Stikhotvorenija. M., 2007. S.169.