

**АВТОРЕФЕРЕНТНОСТЬ КАК СПОСОБ ИЗОБРАЖЕНИЯ
ТВОРЧЕСТВА В СТИХОТВОРЕНИИ
В. БРЮСОВА «ТВОРЧЕСТВО»**

Статья посвящена вопросу о способе изображения творческого процесса в стихотворении В. Брюсова «Творчество».

Ключевые слова: Брюсов; лирика; поэтика модальности; автореферентность.

В ряду разборов стихотворения В. Брюсова «Творчество» (1895)¹ отзыв В.С. Соловьева, настаивавшего на «совершенном отсутствии» в нем «всякого смысла»², задает перспективу все новых подходов к его изучению. Попробуем проанализировать это стихотворение в свете принципа автореферентности, исходя из признания самого автора: «В стихотворении <...> моей задачей было изобразить процесс творчества. Кто из художников не знает, что в эти моменты в душе его роятся самые фантастические картины...»³. Приведем текст стихотворения:

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.

И прозрачные киоски
В звонко-звучной тишине,
Вырастают, словно блески,
При лазоревой луне.

Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне...
Звуки реют полусонно,
Звуки лащаются ко мне.

Тайны созданных созданий
С лаской ластятся ко мне,
И трепещет тень латаний
На эмалевой стене. [Т. 1. С. 35–36]

По поводу противоречия, которое В.С. Соловьев находил в строчках «Всходит месяц обнаженный / При лазоревой луне...»: «месяц и луна суть только два названия для одного и того же предмета»⁴, – Брюсов возражал следующим образом (газета «Новости» от 18 ноября 1895 г.): «Подумайте: какое мне дело до того, что на земле не могут быть одновременно видны две луны, если для того, чтобы вызвать в читателе известное настроение, мне необходимо допустить эти две луны, на одном и том же небосклоне» [Т. 1 С. 567–568]. За этой заявкой Брюсова на авторский произвол стоит определенная художественная традиция.

Какой материал предоставляет нам поэзия? Дает ли она примеры двух светил на небе одновременно? Или, вернее, одного и того же светила в двух разных фазах? Возможно это только ночью или может быть и днем? В русской лирике изображение неба в тот момент времени, когда одно светило его оставляет, а другое на нем появляется, встречается у Пушкина и Тютчева.

Надо мной в лазури ясной
Светит звездочка одна,
Справа – запад темно-красный,
Слева – бледная луна⁵.

В этом четверостишии Пушкина (1830) наступление вечера описано как исчезновение одного светила и появление другого: «темно-красный» цвет неба на западе свидетельствует о том, что солнце ушло за горизонт и его сменила луна. У Тютчева в стихотворении 1838 г. эта обычная ситуация (наступление вечера как изображение двух половин неба и одного – ночного – светила) нарушается: луны нет не только в поле зрения, но даже и в воображении поэта, а солнце получает смысл общего, единого светила:

Смотри, как запад разгорелся
Вечерним заревом лучей,
Восток померкнувший оделся
Холодной, сизой чешуей!

В вражде ль они между собою?
Иль солнце не одно для них
И, неподвижною средою
Деля, не соединяет их?⁶

Вспомнить об этом «одном» для востока и запада солнце следовало бы и потому, что у Тютчева есть примеры совершенно противоположные, с одной только луной. Приведем вторые строфы двух стихотворений Тютчева, написанных в одно время (конец 1820-х – начало 1830-х гг.) и одинаково состоящих из двух строф. В обоих говорится о том, что одно и то же ночное светило различимо на небе и днем, и ночью, при этом из текста стихотворений не совсем ясно, превращается ли ночью «месяц» в «луну». В брюсовском же тексте все наоборот: оно является в двух своих видах, только в пределах одного и того же ночного неба. Прочитаем первый фрагмент Тютчева:

Смотри, как днем туманисто-бело
Чуть брезжит в небе месяц светозарный, –
Наступит ночь – и в чистое стекло
Вольет елей душистый и янтарный! [Т.1. С. 28]

Второй фрагмент:

На месяц взглянь: весь день, как облак тощий,
Он в небесах едва не изнемог, –
Настала ночь – и, светозарный бог,
Сияет он над усыпленной рощей! [Т. 1. С. 27]

Такое же представление у Тютчева и о звездах. Они тоже всегда на небе – и ночью, и днем. Автор описывает их в духе «новой мифологии» немецких романтиков: ночью они – «живые очи», днем – невидные людям «божества». Это позволяет поэту выразить желание его души незримо светиться:

Душа хотела б быть звездой,
Но не тогда, как с неба полуночи
Сии светила, как живые очи,
Глядят на сонный мир земной, –

Но днем, когда, сокрытые как дымом
Палящих солнечных лучей,
Они, как божества, горят светлей
В эфире чистом и незримом. [Т. 1. С. 79]

Как же объяснить кажущийся нелогичным «восход месяца при луне» у Брюсова? Общий ответ, в связи с зависимостью раннего Брюсова от ««энигматического» субъективно-импрессионистского письма Малларме», выглядит так: «<...> ставшая добычей пародистов оксюморонная образность стихотворения 1895 г. “Творчество” (вроде “Всходит месяц обнаженный / При лазоревой луне”) оказывалась ассоциативно возникшей эмблемой творческого акта с его заведомой иррациональностью, алогизмом, произволом»⁷.

Попробуем конкретизировать смысл выделенных строк, обратившись к современной Брюсову живописи. Так, в изображении небесных светил у Ван Гога мы также находим совмещение несовместимого: на картине Ван Гога «*Straße mit Zypresse und Sternen*» («Улица с кипарисом и звездами», 1890) мы видим, что кипарис делит пространство картины по вертикали на почти равные половины, причем и слева, и справа на небе изображены светила. Если на левой половине картины белыми концентрическими кругами лучится солнце, то в сравнении с ним темный диск справа от кипариса, сине-черный в центре и лишь по краю освещенный тонкой полоской красного и концентрическими полукружьями желтого цвета, должен быть серпом луны. Для человеческого глаза два светила – дневное и ночное – на одном небе не менее парадоксальны, чем одна и та же луна в двух различных фазах (вроде «новолуния» и «полнолуния») одновременно. Картина другого знаменитого современника Брюсова К. Моне «*Дикие маки*» (1873) делает очевидным в буквальном смысле этого слова тот прин-

цип, который выражен у Брюсова в мотиве «восход месяца при луне», – принцип совмещения в одном пространстве начала и конца, части и целого, фрагмента и полного объема. И у Брюсова, и у Моне такое совмещение части и целого показано в действии: как в стихах месяц стремится к луне, так на картине Моне маленькие фигуры женщины и мальчика движутся к самим себе, чтобы совпасть с собою в уже увеличенном виде. Эти двое на переднем плане (жена Моне Камилла и их сын Жан) только что спустились с холма, но, как пишет комментатор, «чтобы усилить ощущение движения, Моне поместил на вершине холма еще две, меньшие по размеру фигурки, для которых тоже позировали Камилла и Жан»⁸. По диагонали тропинки эти фигуры вверху и внизу воспринимаются как начало и конец движения, как дальний и ближний планы по отношению к зрителю, как эскизное и полное изображения одних и тех же лиц.

И в строчках Брюсова, и в картинах Моне и Ван Гога проявляет себя эстетика художественной модальности, основанная на принципе дополненности и означающая бытийную ситуацию одновременного существования «двух соотнесенных, но самостоятельных, исключаящих и дополняющих друг друга систем-позиций»⁹. «Восход месяца при луне» становится одной из предварительных иллюстраций этого принципа, описанного Н. Бором в 1927 г.: распространяясь на различные области природы, науки и сознания, он означает отношение дополненности между «покоем (статикой, сохранением объекта) и движением (динамикой, изменением вообще, процессом)», при том, что «состояние покоя обеспечивает рациональный аспект явления, а состояние движения – иррациональный аспект явления»¹⁰. Другой частной иллюстрацией феномена двойственности, объясняемого этим принципом, становится в тексте «Творчества» образ «звонко-звучной тишины». Общий же смысл дополненности создается в этом стихотворении, с одной стороны, полярным соотношением характеристик предметного, реального мира («тень латаний на эмалевой стене») и

духовного, воображаемого мира («тень несозданных созданий колыхается во сне»), и, с другой стороны, загадочными, смутными образами с дискретной структурой (например: «Фиолетовые руки / На эмалевой стене / Полусонно чертят звуки / В звонко-звучной тишине», «Тайны созданных созданий / С лаской ластаня ко мне»).

В мотиве «сна» в «Творчестве» принцип дополнительности проявляется в сфере субъектно-объектных отношений. Во сне нет логических субъекта и объекта, или, как в традиционном представлении о творчестве, творца и творения: когда спящий, то есть «субъект» сна, видит во сне самого себя, он делается «объектом» для себя. Из текста стихотворения непонятно, в чем сне «колыхается» тень: во сне «несозданных созданий» или во сне субъекта «творчества». Возможен и третий вариант разгадки: «В чем сне сия тень колыхается, не сообщалось, и естественно было предположить, что спит она сама»¹¹. Творческое правило рационализации нерационального Брюсов дает в статье «Ключи тайн»: «Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования. Где нет этого уяснения – нет художественного творчества» [Т. 6. С. 92].

Заданная мотивом «восхода» идея времени (длительности) определяет сущность поэзии для самого Брюсова. В составе его заметок «Miscellanea» есть фрагмент, посвященный специфике различных искусств. Говоря о «мусических» искусствах – музыке и поэзии – как существующих для слуха и развивающихся во времени, автор отмечает: «произведения мусических искусств, *по существу*, должны восприниматься во время самого процесса творчества» [Т. 6. С. 381]. «Восход месяца при луне» в стихотворении Брюсова и моделирует временную идею поэтического творчества.

Наш вариант «уяснения» тайн брюсовского «Творчества» основан на том приеме, который при первом же чтении бросается в глаза (или, при

слуховом восприятии текста, становится самым заметным для наших ушей). Речь идет о приеме повтора, или удвоения, слов.

Выделим повторяющиеся слова и фрагменты.

Первая строка первой строфы «Тень несозданных созданий» повторяется в первой строке последней строфы «Тайны созданных созданий» с небольшим фонетическим изменением – «тень не-» переходит в «тайны», – означающим разницу между экспозицией и кульминацией сюжета творчества.

«На эмалевой стене» из последней строки первой строфы повторяется в последней строке второй строфы, а затем в последней строке последней пятой строфы (четвертая, шестая и двадцатая строки)

«В звонко-звучной тишине» из восьмой строки второй строфы переходит в десятую строку третьей строфы.

«При лазоревой луне» из двенадцатой строки третьей строфы переходит в четырнадцатую строку четвертой строфы.

Эти повторы отличаются тем, что они, каждый во всю строку, «прошивают» собою весь текст, переходя из строфы в строфу. Помимо таких строчных повторов имеют место и короткие, в одно-два слова: «тень» из первой строки и «латании» из третьей строки первой строфы снова возникают в предпоследней строке стихотворения в сочетании «тень латаний». Трижды повторяется слово «звуки» – в седьмой строке второй строфы и затем анафорически в пятнадцатой-шестнадцатой строчках четвертой строфы. Выражение «ластятся ко мне» звучит дважды – в шестнадцатой и семнадцатой строчках четвертой и пятой строф. Слово «полусонно» также появляется дважды – в седьмой и пятнадцатой строчках второй и четвертой строф.

Подобная картина повторяющихся слов и выражений в брюсовском тексте представляет собой частный случай реализации одной из современных теорий поэтического текста: «На входе художественного текста есть

некий мир, но он – не конечная цель текста, как таковой – он не информативен. Этот же мир должен быть удвоен, стать языком описания самого себя, раскрыть собственную сущность, стать сообщением о самом себе, о своей структуре. Информативен как раз дубликат, который мы и получаем на выходе текста»¹². И если дубликация тем, мотивов, образов в тексте, как считает Е. Фарино, свидетельствует о его автореферентности¹³, то можно утверждать: «изображение процесса творчества» в стихотворении Брюсова предстает как удвоение образов «созданий», «звуков», «звонко-звучной тишины», «лазоревой луны», «тени» и «латаний на эмалевой стене», мотивов «полусонно» и «ластятся». Благодаря этим полным и неполным («не-созданных – созданных», «во сне – полусонно») повторам «мир» поэта становится «языком» его творчества, отчего и можно говорить о том, что стихотворение «Творчество» становится «сообщением о самом себе», то есть сообщением автореферентным. Таким же автореферентным произведением предстает и описанная выше картина К. Моне «Дикие маки», где повтор/удвоение одних и тех же фигур позволяет увидеть их не в статике, а в динамическом переходе (спуске), в результате чего изображение прогулки среди маков парадоксальным образом превращается в «сообщение» о том, как художник совмещает в своей картине *событие с процессом* (на антиномию «событие – процесс» указывает В.И. Тюпа¹⁴).

О том, что прием повтора («автореференции») получает в поэзии смысл «повторенного» («автореферентного») творчества, свидетельствует продолжение названных брюсовских заметок. Автор вводит между поэтом и слушателем посредника – «исполнителя», благодаря чему появляется возможность представить творчество как факт повторенного произведения (в терминологии романтиков – «потенцированного»): «<...> произведения мусических искусств могут восприниматься только в процессе творчества: это лежит в их существе, как искусств *временных*. Пусть в наши дни музыкант не импровизирует, но между композитором и слушателем встал ис-

полнитель: он, исполняя музыку, вновь творит однажды сотворенное. То же самое – относительно поэзии. В идеале необходим исполнитель-чтец, который тоже творил бы вновь стихи своим чтением. Но и тогда, когда мы читаем стихи молча, глазами, исполнитель существует: это мы сами – мы соединяем в одном лице исполнителя и слушателя» [Т. 6. С. 383]. Применительно к стихотворению «Творчество» представление его автора об исполнителе как читателе-слушателе означает: первое в повторе/удвоении слово принадлежит Поэту, а второе – Исполнителю, то есть каждому из нас, слушателей-читателей этого текста. Такой «синтетический» автор открывает в себе другого творца – читателя, который становится его соавтором в творческой деятельности. Современный Брюсову аналог сотворчества автора и читателя мы видим в «поэтической психологии» Гумилева с ее «соотношением говорящего и слушающего», в его представлении о «читателе-друге», который «становится как бы написавшим данное стихотворение»¹⁵.

Повтор в разбираемом стихотворении в связи с брюсовской идеей «исполнителя-чтеца» получает еще один смысл в свете предложенной М.Л. Гаспаровым антиномии «первочтения – перечтения» текста¹⁶. Ученый видит следующую аналогию с приведенным выше брюсовским суждением о поэзии: древняя устная, импровизированная поэзия, подобно музыке, воспринималась лишь во время самого процесса творчества, как перво чтение, тогда как «современная поэзия, рассчитанная на чтение, воспринимается подобно архитектуре или изобразительному искусству (как “перечтение” законченных вещей)»¹⁷. При этом для Брюсова фигура «чтеца» уподобляется актеру на сцене, который «перестает быть посредником-исполнителем, но становится художником-творцом» [Т. 6. С. 382]: так в образе «исполнителя», благодаря повтору, возникает сотворчество Поэта и Читателя-Слушателя.

Выражение «звук ластятся *ко мне*» с повтором в последней строфе «с лаской ластятся *ко мне*» вводит образ Я-Поэта, что совпадает с превращением «звуков» в «тайны»:

Тайны созданных созданий
С лаской ластятся ко мне...

Таким образом, выделение субъекта Я привело к осуществлению тайн творчества, звуковая материализация которых подтверждается тавтологией «созданные создания». Так же материализуются «тени во сне еще не созданных созданий» в финальном выражении «И трепещет тень латаний // на эмалевой стене»: неопределенность в третьей степени (несозданное рождает несуществующую тень во сне) сменяется вполне реальной игрой света и тени на реальной стене.

В результате накопления случаев повтора, означающих, что поэт «говорит» (и, следовательно, «творит»), а «исполнитель» «читает» его текст, заключительная строфа становится сплошь «исполненным» и «прочитанным» текстом. Тем самым автореферентный текст «Творчества» предстает в виде процесса творчества, длительностью в четыре строфы, и результата творчества, который в последней строфе означает «исполнение» этого творчества. Так, в зависимости от различного понимания повтора, взаимодействуют различные формы воплощения «поэзии поэзии» в этом стихотворении В. Брюсова.

¹ См.: Гиндин С.И. Валерий Брюсов // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 2. М., 2001. С. 9–10. «Блестящую интерпретацию» «Творчества» дал, по мнению С.И. Гиндина, В.Ф. Ходасевич. См.: Там же. С. 55. «Направленческий» анализ «Творчества» см. в книге: Магомедова Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения. М., 2004. С. 140–141.

² Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 513.

³ Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973–1975. Т. 1. С. 568. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

⁴ Соловьев В.С. Указ. соч. С. 514.

⁵ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 6 т. М., 1969. Т. 1. С. 347.

⁶ *Тютчев Ф.И.* Лирика: В 2 т. М., 1966. Т. 1. С. 95. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

⁷ Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2001. С. 144.

⁸ Пейзажи импрессионистов. М., 1995. Иллюстрация № 5.

⁹ Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003. С. 438.

¹⁰ *Климец А.П.* Наука и иррационализм (или обобщенный принцип дополнительности Бора). Режим доступа: <http://articles.excelion.ru/science/filosofy/62372757.html/>, свободный.

¹¹ *Гиндин С.И.* Указ. соч. С. 10.

¹² *Фарино Е.* Роль текста в литературном произведении. *Studia Russica XI.* Budapest, 1987. С. 138.

¹³ Там же. С. 132, 136.

¹⁴ *Тюпа В.И.* Нарратив // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий.* М., 2008. С. 134–135.

¹⁵ *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 65–66, 61–62.

¹⁶ *Гаспаров М.Л.* Избранные труды. Т. II. О стихах. М., 1997. С. 467, 460.

¹⁷ Там же. С. 462–463.