

МОТИВ НАРЦИССА В НЕОТРАДИЦИОНАЛИСТСКОЙ ПРАКТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПИСЬМА

В статье вскрывается специфика интерпретации мотивного комплекса Нарцисса в рамках неотрадиционалистской практики художественного письма на материале стихотворений Т.С. Элиота, А.А. Ахматовой и И.А. Бродского.

Ключевые слова: мотив Нарцисса; литература неотрадиционализма; аллюзивность; Элиот; Ахматова; Бродский.

Мотив Нарцисса, часто встречающийся в литературе и обладающий обширным эстетическим потенциалом, зарождается в эпоху мифо-синкретизма. Образу этого мифологического героя исконно присуща амбивалентность: он одновременно жертва и виновник, субъект и объект страсти, отраженный и отражаемый, любящий и любимый, созерцающий и созерцаемый, отвергающий и отвергнутый.

В поздней античности миф о Нарциссе «распрямляется» в сюжет, представленный, к примеру, в «Метаморфозах» Овидия, «Повествовании» Конона, «Описании Эллады» Павсания. На начальном этапе традиционалистского периода сюжет «редуцируется» до мотива. В риторическую эпоху мотивный комплекс Нарцисса, подвергшись демифологизации, приобретает ряд эмблематических значений: себялюбие как погоня за бесплотной, вечно ускользающей тенью, тщетность устремлений, недостижимость желаний, одержимость своим отражением, растрачивание собственных достоинств, скорбь неразделенной любви, бездумное восхищение собственной наружностью, увядающее тщеславие и быстротечность красоты, пустая забота о своей внешности, а не о душе. Нарциссизм воспринимается в качестве греховной модели поведения, неизменно ведущей к гибели.

В эпоху романтизма в семантике мотивного комплекса Нарцисса происходит радикальный смысловой сдвиг, своего рода инверсия, вследствие чего негативное значение образа меняется на позитивное. Нарциссизм становится квинтэссенциальным выражением культуры романтизма. Через данный мотив рефлектируется проблема «я» в жизни и в искусстве. Нарцисс воплощает креативного гения, сконцентрированного на своей самости, обладающего интеллектуальной и духовной автономией. Под нарциссизмом понимается завроженность своей личностью как прекрасное эгоистическое самосозерцание автора в процессе творчества, тождественное божественной творческой потенции; внутренняя сущность предстает своего рода зеркалом «я». В данном мотивном комплексе сопрягаются такие концепты, как самопогруженность, самопоглощенность, интровертивное созерцание своего душевного мира, «солипсическая отъединенность сознания» (М. Бахтин), креативная интроспекция.

В символизме происходит радикализация инвертированного значения мотива, укрепившегося в романтизме. Данная эпоха отмечена усилением самокритических тенденций. Мотив Нарцисса подвергается гиперболизации, приобретает космическое измерение, возникает своеобразный «гибрид» творческого и космического нарциссизма. Мотивосфера нарциссизма дополняется такими субмотивами, как трагическое самодистанцирование и раздвоенность души, осознание недостижимости идеала, страх потери своего «я» и самоистязание.

Особый этап в исторической «жизни» мотивного комплекса Нарцисса связан с литературой неотрадиционализма. Термин *неотрадиционализм*, введенный в литературоведческий аппарат В.И. Тюпой¹, служит для обозначения совокупности художественных явлений в культуре XX в., чья опора на традицию, мыслимую вечно живой и актуальной, составляет культуuroобразующую альтернативу авангардизму. Среди выдающихся выразителей эстетики неотрадиционализма в литературе можно назвать име-

на Т.С. Элиота, О.Э. Мандельштама, А.А. Ахматовой, М.И. Цветаевой, Н.С. Гумилева, Б.Л. Пастернака, И.А. Бродского².

Специфика интерпретации мотивного комплекса Нарцисса в рамках неотрадиционалистской практики художественного письма будет раскрыта нами на материале стихотворений Т.С. Элиота, А.А. Ахматовой и И.А. Бродского.

В раннем стихотворении Элиота «Смерть св. Нарцисса» (1914) мотив Нарцисса не эксплицирован напрямую, а воссоздается читателем в процессе постижения смысла стихотворения. Имя епископа Иерусалимского II в. аллюзивно по отношению к герою античного мифа. Со св. Нарциссом происходит ряд метаморфоз: его тело последовательно превращается в дерево, рыбу, девушку и мужчину. Эти метаморфозы являются откликом на превращения, описанные у Эмпедокла в поэме «Очищения»: «Я был юношей и девушкой, кустом, и птицей, и немой рыбой в море». Герой пребывает в состоянии самопоглощенности: «его глаза осознавали заостренные уголки его глаз / Его руки осознавали острые кончики его пальцев»³ (перевод мой. – *Н.Л.*). Нарцисс не мог жить как люди, так как он не мог любить других. Его любовь (которая по сути есть любовь к себе) самодеструктивна. Скитания приводят его к любви к Богу, в которой герой пытается найти спасение. Он становится «танцором перед Богом». Однако данное преобразование Нарцисса внезапно и немотивированно. На первый взгляд, Нарцисс проходит духовный путь от солипсизма к растворенности в боге, через ряд метаморфоз, но финальное преобразование мнимое, так как герой в действительности продолжает оставаться в состоянии самопогруженности. Св. Нарцисс не готов к духовному исцелению и перерождению, оставаясь замкнутым в сфере своего «я». От него остается лишь обезображенное тело: «теперь он зеленый, сухой и запятнанный / С тенью во рту» (перевод мой. – *Н.Л.*).

Такое мироотношение греховно, неминуемо ведет к гибели. Существование героя есть смерть-в-жизни, мученичество не во имя Бога, а ради

себя. Парадоксальность ситуации в том, что чрезмерное стремление высвободиться из фатальной солипсической парадигмы, приобщиться к извечному началу в мире заканчивается возрождением-в-смерть.

Мотив Нарцисса преисполняется общечеловеческим смыслом: возникает вневременная ситуация, речь идет о каждом человеке, призванном осознать свою роль и место в системе мироздания, найти духовное самоопределение. Большинство людей находится в пограничном состоянии между жизнью и смертью, подобно жителям лимба в «Божественной комедии» Данте, испытывающим жестокие мучения.

Мотив Нарцисса контаминируется у Элиота с мотивом блудного сына. Скитание не есть паломничество, осознанный путь пилигрима, это странничество без духовной цели, во мраке бытия, его цель – субъективное желание самоутвердиться, неизбежно ведущее к смерти (в первую очередь духовной). Человек забывает о том, что во тьме, в кажущейся безысходности мерцает неугасимый свет, что бытие может преисполниться высшим смыслом. Чувственная природа искушает человека, как духовно, так и физически. Человек, подчиняя свою жизнь земным желаниям, руководствуется страстью. Духовные ценности превратились в современном мире в пустые абстракции. История человечества воспринимается как извечный процесс чередования различных форм смерти-в-жизни. Преодолеть порочность этого замкнутого круга человеку не дает его греховность, гордыня, его неспособность и нежелание признать, что высшие ценности существуют вне его «я». Страсть, проявляющаяся в попытке человека возродиться внутренне, лишь усугубляет его страдания. Нарциссизм понимается как проявление нравственной слепоты.

Причины обреченности и трагедийности существования людей коренятся в человеческой природе. Возможность приблизиться к Богу дается в смирении, в осознании человеком своего места и роли в системе мироздания по отношению к Богу. «Нам доступна одна только мудрость – / Мудрость смиренья: смиренье – оно бесконечно» («Ист Коукер»). Человек,

подчиняя свою жизнь земным желаниям, обрекает себя на извечное повторение первородного греха (который есть проявление гордыни и смерть души). Греховное начало вытесняет из его души божественное. Стремясь к власти над миром, человек принимает на себя роль Бога; тем самым обозначена критическая позиция Элиота по отношению к романтизму. Поэт был убежден, что с приходом романтизма литература утратила ощущение первородного греха. Пренебрежение высшими ценностями приводит к распаду внутренней целостности, возмездие становится неизбежным. Человек замыкается в сфере своего «я», отчуждаясь от Бога, первоосновы всего сущего, от мира и от других людей. Однако положение человека не безнадежно, ибо каждый человек в большей или меньшей степени способен к самопереосмыслению, самотрансцендированию, духовному потрясению, сопричастности общим бедам человечества.

Текст Элиота обретает значительную смысловую глубину: конкретная историческая ситуация оборачивается вневременной и общечеловеческой, духовный смысл которой постигается автором и читателем произведения.

Рассмотрим стихотворение Элиота «Шепот бессмертия», где мотивный комплекс нарциссического созерцания свернут в емкий и неожиданный образ. «Вот Уэбстер, смертью заморожен – / Его из гулкой темноты / Влекли безгрудые созданья, / Безгубые манили рты. *Не глаз, а луковка нарцисса* / Торчит в проеме костяном. / Он знал, что разум липнет к тлену / И чаёт наслажденья в нем»⁴ (перевод В. Шубинского). Замороженность смертью сродни эгоистическому самолюбованию, греховному желанию само созерцания и самоутверждения, отчужденности от мира и Бога. Такое сознание закапсулировано в своей сфере. Цветок, посвященный подземным божествам в античной мифологии, символизирует смерть. Стремление к удовлетворению плотских желаний неизменно приводит к умиранию; предельная чувственность есть лишь иллюзия полноты бытия, ибо «не утолить плотскою лаской / Бесплотных гробовых страстей». Гипертрофиро-

ванная страсть является такой же крайностью, как и фиксированность на мыслях о смерти. «А нас влечет к истлевшим ребрам / Метафизическая страсть». Человек, погруженный в мысли о смерти, забывает о предназначении своей души и о самой жизни. Также не прав и поэт, избирающий материалом для своего творчества преимущественно тему тленности и тщеты всего сущего. Все абстрактные философские искания человека ведут к «истлевшим ребрам». Однако цветок, являющийся традиционной эмблемой смерти в юности, может иметь радикально иной смысл, содержащийся в Книге пророка Исаии, которого Элиот почитал как поэта: «Возвеселится пустыня и сухая земля, и возрадуется страна необитаемая, и расцветет как нарцисс» (Исаия, 35:1-2). Человеку всегда открыт путь к возрождению, но узреть и пройти этот аналог крестного пути должен он сам, своими силами.

Таким образом, мотив нарциссизма возникает «опосредованно», в процессе развертывания основной темы стихотворения – предназначения поэта. Читателю для построения смысловой парадигмы необходимо усмотреть ряд логических связей. Упоминание нарцисса в данном контексте разворачивается в сознании читателя в целое смысловое поле, в перспективе которого актуализируются мотивы смерти, обреченности, тщеты, бренности. Однако при вдумчивом, «мудром» прочтении обнаруживается еще и аллюзивно-символический подтекст переосмысленного мифа о Нарциссе, как бы мерцающий, намечающийся, но служащий мощным импульсом для властного вступления и звучания темы смысла поэтического творчества.

Остается открытым вопрос, правомерно ли утверждать, что в стихотворении «Смерть св. Нарцисса» речь идет о роли поэта в мире. В данном контексте уместным представляется привести слова Элиота о Поле Валери (который для Элиота был воплощением поэта-символиста), позволяющие отождествить современного поэта и героя античного мифа. «Создается впечатление, что единственным предметом его интереса был он сам. Он

напоминает нам Нарцисса, смотрящегося в источник, его привлекает тайна Нарцисса, равнодушие и безразличие этого духовного целибата»⁵.

Согласно романтическим воззрениям, всякий художник – это Нарцисс⁶ (см.: А.Ф. Шлегель, Фрагмент «Атенеума» № 132). В неотрадиционалистском понимании поэт не должен уподобляться Нарциссу. Нарциссизму Элиот противопоставляет самотрансценденцию как спасение из греховой парадигмы романтического самоупоения. «Я» предстает нестабильным тождеством, недостаточным в качестве основания абсолютного опыта. Ни одна точка зрения не может быть самодостаточной, так как жизнь души состоит не в созерцании одного замкнутого мира, но в тягостном стремлении объединить, в большей или меньшей степени, несовместимые миры, и, если представляется возможным, переходя от двух или более диссонирующих точек зрения к высшей точке видения, которая заключит в себе и преобразует все разрозненные. Романтическому и неоромантическому (символистскому) самоутверждению, самовосхищению, гипертрофированному стремлению к оригинальности противопоставляется «бегство от личности». «Поэзия – это не простор для эмоции, а бегство от эмоции, это не выражение личного, а бегство от личного. Впрочем, лишь те, кто обладает и собственной личностью, и эмоциями, поймут, что это такое – хотеть от них освободиться»⁷.

Элиот критикует романтическую концепцию искусства, согласно которой художник обладает духовной автономностью и его творчество подчиняется только его собственному внутреннему голосу. Поэт, утверждающий свою индивидуальность, замыкается в сфере своего «я», тем самым подобно Нарциссу изолируя себя от остального мира.

Во многом созвучно идеям Элиота понимание феномена нарциссизма М.М. Бахтиным, чье переосмысление нарциссического самосозерцания антитетично по отношению к превознесению и восхищению нарциссическим самоупоением, характерному для романтиков. Бахтин отмечает, что «случай Нарцисса интересен именно как характеризующее и поясняющее

правило исключение. Можно переживать любовь другого к себе, можно хотеть быть любимым, можно представлять себе и предвосхищать любовь другого, но нельзя любить себя как другого, непосредственно»⁸. Бахтиным феномен Нарцисса трактуется в качестве несостоятельного, ложного и чреватого губительным влиянием на внутренний мир человека. Ученый особо подчеркивает «исключительность», неестественность такого самозерцания («за исключением тех редких случаев, когда я, как Нарцисс, созерцаю свое отражение в воде или в зеркале»⁹). Бахтин говорит о принципиальном различии «нравственной квалификации» таких чувств, как любовь к себе и любовь к другому. «Нельзя любить ближнего как самого себя или, точнее, нельзя самого себя *любить*, как ближнего, можно лишь перенести на него всю ту совокупность действий, какие обычно совершаются для себя самого»¹⁰.

«Страдание, страх за себя, радость качественно глубоко отличны от сострадания, страха за другого, сорадования. Эгоист поступает так, *как если бы* он любил себя, но, конечно, ничего подобного любви и нежности к себе он не переживает, дело именно в том, что он этих чувств не знает. Самосохранение – холодная и жестокая эмоционально-волевая установка, совершенно лишенная каких бы то ни было любовно-милующих и эстетических элементов»¹¹.

«Все духовные элементы любви к себе и самооценки (за вычетом самосохранения и т. п.) являются узурпацией места другого, точки зрения другого»¹². По Бахтину, человек не может пережить подлинную любовь по отношению к себе самому. Нарцисс, сконцентрированный только на своей самости, целиком погруженный в себя, разрывает свои человеческие связи с внешним миром, другими людьми и нравственными ценностями. Такая позиция ущербна потому, что человек добровольно сводит свое бытие к нахождению в замкнутом пространстве своего внутреннего мира. Он лишает себя общения с Другим, перспектива его развития как личности утра-

чивается, он обрекает себя на исчерпывание недр своей души, ничем не восполняемых и не подпитываемых извне.

Далее проследим актуализацию нарциссических мотивов в стихотворениях Ахматовой «Луна в зените» (1943) и «И время прочь, и пространство прочь» (1946). В Древней Персии нарцисс называли «наргис», на современном персидском языке его название звучит «наргэс», что в переводе означает «красивый глаз». Магомет сказал об этом цветке: «У кого два хлеба, тот пусть продаст один, чтобы купить цветок нарцисса, ибо хлеб – пища для тела, а нарцисс – пища для души»; а персидский царь Кир прозвал его «созданием красоты – бессмертной усладой»¹³. В стихотворении «Луна в зените» имплицированы эти аллюзии, а также смысловые переклички с главой 32:1-2 Книги пророка Исаии: «Все опять возвратится ко мне: / Раскаленная ночь и томленье / (Словно Азия бредит во сне), / Халимы соловьиное пенье, / И библейских нарциссов цветенье, / И незримое благословенье / Ветерком шелестнет по стране»¹⁴. Ситуация интимного переживания героини обретает смысл не в контексте времени, а в контексте вечности. Цветы уже не реальные, а поэтические, украшающие собой поля Элизиума. Вечное цветение есть сама жизнь, наполненная высшим смыслом, озаренная божественным светом, дающая силы человеку перетерпеть «суровое» время, выстоять духом и отрешиться от собственных страданий.

Рассмотрим механизм развертывания смысловой динамики мотива Нарцисса в стихотворении 1946 г. «И время прочь, и пространство прочь, / Я все разглядела сквозь белую ночь: / И нарцисс в хрустале у тебя на столе, / И сигары синий дымок, / И то зеркало, где, как в чистой воде, / Ты сейчас отразиться мог. / И время прочь, и пространство прочь.../ Но и ты мне не можешь помочь»¹⁵.

Происходит нанизывание нарциссических аллюзий: водное зеркало, зеркальное отражение, мучительная и несчастливая любовь, обреченность постоянно возвращаться в прошлое. Название цветка подсказывает «ис-

тинное имя» героя, не эксплицированное напрямую. Возникает своего рода «персонификация» цветочного образа, основанная на омонимии. Также читателю открывается, что героиня становится Эхо, отвергнутой Нарциссом. Несчастливая нимфа, любовь которой отверг самовлюбленный юноша, простила Нарцисса и прониклась к нему состраданием. Согласно античному мифу, Эхо – нимфа, лишенная плоти и обладающая только голосом.

Таким образом, мы можем соотнести лирическую героиню, ее мифологического двойника и поэта, по сути обладающего только голосом, так как его биографическая, в особенности физическая, индивидуальность растворяется в процессе творчества. С героиней происходит внутренняя метаморфоза: ее «я», любящее и страдающее, в итоге освобождается от страдания. Так совершается «от себя самой ускользанье» («Я была на краю чего-то»). Эхо, в значительной степени лишенная своей индивидуальности, обреченная повторять слова других, причем не целые слова, а лишь их обрывки, являет собой амбивалентный образ. Как мы видим у Овидия, Эхо не полностью утрачивает свой собственный голос. «Мальчик <...> Крикнул: “Здесь кто-нибудь есть?” И, – “Есть!” – ответила Эхо. / Он изумился, кругом глазами обводит и громким / Голосом кличет: “Сюда!”. И зовет зовущего нимфа... / Он же настойчив, и вновь, обманутый звуком ответов, – / “Здесь мы сойдемся!” – кричит, и, охотней всего откликаюсь / Этому зову его, – “Сойдемся!” – ответствует Эхо...»¹⁶ (перевод С.В. Шервинского). Так ситуация интимного переживания героини преобразуется в мифоподобную, универсальную ситуацию общечеловеческого бытия, в которой «и время прочь, и пространство прочь». Воспоминание об ушедшей любви, эпизод из прошлого личности перерастает во вневременное присутствие в мире, когда «близится конец <...> гордыне» («Какая есть – желаю вам дружую»).

Отметим, что нарциссы у Ахматовой сопрягаются также с символикой брака. Так, упоминание нарциссов обнаруживается в стихотворении «Ждала его напрасно много лет...» (1916): «И белые нарциссы на столе»¹⁷.

Так же в стихотворении «Если плещется лунная жуть» (1928): «И не бабочек брачный полет / Над грядой белоснежных нарциссов / В тот какой-то шестнадцатый год, / А застывший навек хоровод / Надмогильных твоих кипарисов»¹⁸. Кипарисы символизируют смерть, а нарциссы, напротив, прелесть жизни, брачные узы, возрождение. «Гряда белоснежных нарциссов» – не саван, а фата, брачное одеяние. При этом слово «какой-то» («шестнадцатый год») очевидным образом отсылает нас к «календарной рифме» (Бродский), к мифологической повторяемости всего, что составляет самое существо жизни.

Аналогичное преломление получает мотивный комплекс Нарцисса в «Стихах на смерть Элиота» (1965) И.А. Бродского. «Наследство дней не упрекнет в банкротстве / семейство Муз. / При всем своем сиротстве, / поэзия основана на сходстве / бегущих вдаль однообразных дней. / Плеснув в зрачке и растворившись в лимфе, / Она сродни лишь эолийской нимфе, / как друг Нарцисс. Но в календарной рифме / она другим наверняка видней»¹⁹.

Особого внимания заслуживает отсылка к неназванному имени «эолийской нимфы», которая «сродни» поэзии и является «другом» Нарцисса. Эхо персонифицирует отражение звука, а Нарцисс указывает на отражение видимого (о чем свидетельствует упомянутый зрачок). Эхо является своеобразным двойником Нарцисса, так как акустический эффект эха подобен оптическому эффекту отражения. Таким образом, Нарцисс, будучи двойником «рифмообразующей» нимфы, подобен самой поэзии.

В данной связи уместно привести фрагмент стихотворения Г.Р. Державина «Эхо» (1811). «Увы! лишь в свете вспоминаньем / Бессмертен смертный человек: / Нарцисс жил нимфы отвечаньем, – / Через муз живут пииты век. / Пусть в персть тела их обратятся, / Но вновь из персти возродятся, / Как ожил Пиндар и Омир / От Данта и Петрарки лир»²⁰. Подчеркивается переплетение судеб Нарцисса и Эхо, их своеобразного двойничества. Однако сопоставление этих мифологических героев служит вве-

дению основной темы стихотворения – темы смерти и бессмертия поэта. Бессмертие человека становится возможным благодаря увековечиванию себя в поэтическом слове, в общекультурной памяти поколений и в осознании поэтом своей неразрывной связи с его предшественниками, в оживляющей силе поэзии, в бережном поддержании творческой традиции.

В контексте стихотворения Бродского «эолийская нимфа» сопоставлена и срифмована с «рифмой». Как известно, А.С. Пушкин придумал новый миф о рождении Рифмы, отсутствовавший в античности. В стихотворении 1830 г. «Рифма» («Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пеня...») родителями Рифмы оказываются Аполлон и Эхо, в отличие от стихотворения 1828 г. «Рифма, звучная подруга...», где заглавная мифологическая героиня – дочь Мнемозины, богини памяти. В стихотворении 1830 г. героиня наделена чертами Эхо и Мнемозины: «Матери чуткой подобна, послушна памяти строгой».

Эпитет «эолийская» (нимфа, поэзия) отсылает к Горацию, первым преклонившему «песни эольские / К италийским ладам» («Памятник» Горация; перевод В. Брюсова)²¹. Гораций – один из первых европейских поэтов, осознавших поэтическую традицию как предмет поэзии. В то же время Гораций, Державин и Пушкин объединены не только «эолийской нимфой», но и «Памятником».

Таким образом, выстраивается многоуровневая двойническая парадигма: не только рифма основана на созвучиях между словами, на отражении одного слова в другом, но и сама поэзия сродни эффекту эха, так как голос одного поэта находит свое отражение в другом. Так возникает многоголосие «Большого Каталога»; совершается общение в большом времени культуры. В Каталоге один раздел перекликается с другим, обнаруживаются внутренние соответствия, причем данная Книга открыта. «Без злых гримас, без помышленья злого, / из всех щедрот Большого Каталога / смерть выбирает не красоты слога, / а неизменно самого певца». «Уже не Бог, а только время, / Время зовет его». Эхо и Нарцисс, вневременные образы из

мирового культурного контекста, отсылают к диалектике смерти и превращения. Данные мотивы и образы служат для развертывания основной темы стихотворения – поэт и смерть, время и вечность.

Приведенные наблюдения над интересующей нас мотивикой в стихотворениях Элиота, Ахматовой и Бродского позволяют сделать ряд обобщений о специфике аллюзивной актуализации мотива, особенно ярко представленной в неотрадиционалистской практике художественного письма.

Мотив коррелирует с парадигмой художественного слова, которое в культуре неотрадиционализма являет собой своеобразную синергию мысли и чувства, особое чувство мысли. «Туманному» романтическому вдохновению, погоне за оригинальностью, эксцентричностью, субъективному произволу в интерпретации традиционных мотивов противопоставляется эмоциональная сдержанность, гармоничность, глубокое уважение к традиции, наделяемой новыми ценностями и перспективами, не допускающими клишированности, безликости, банальности.

«Новизна продукта воображения <...> не несущего в себе ничего настоящего нового, очень скоро улетучивается, поскольку будущие поколения всегда предпочтут оригинал слепку, когда и тот и иной станут принадлежать прошлому. Что же касается одной новизны как таковой, то она производит лишь временный шок»²². Предназначение поэта состоит в нахождении слова общечеловеческого звучания, в развитии языка, в обогащении значения слов, в раскрытии многообразных возможностей, таящихся в слове. В слове неотрадиционалистской поэтики сохранена общекультурная память, сопряженная с категорией совести, объединяющая временные пласты и ментальности, память отдельной личности и память поколений.

«Сочное» художественное слово наполнено силой воздействия, смысловой и жизненной энергией. Это не абстрактное слово, оторванное от реальности, а слово отягощенное, «населенное», помнящее, в котором

обнаруживается стремление дойти до сути бытия, увидеть исконный общечеловеческий смысл. Необходимо «создавать целый мир из него, сжимая и сжимая слово, пока оно не выпустит весь сок того смысла, присутствия которого в нем мы никогда не подозревали»²³. Об универсальности и общедоступности смысла говорится в следующем изречении Гераклита, которое Элиот берет в качестве эпиграфа к своей поэме «Бернт Нортон»: «Слово означает для всех одно, но большинство людей живет так, как если бы каждый понимал его смысл по-своему». Поэтому доминирующая творческая установка – не нанести ущерба смыслу.

В художественном сознании неотрадиционализма слово «впитало в себя традицию и современность», это слово, озаренное божественным светом, само носитель неугасимого света, пробивающегося сквозь тьму, трагедийность человеческого бытия, но в нем же заложен путь к спасению: «И свет во тьме светит и тьма не объяла его» («Пепельная среда» Элиота). Слово выступает как путеводная нить, источник жизни, оно открывает перспективу дальнейшего развития, а не угасания. Перед человеком встает выбор между забвением и вечной памятью в слове. Не каждый способен ему внять и понять его, для этого необходимо быть открытым миру и Богу, преодолеть свою замкнутость (бытие в «пещере под скалой») посредством самотрансценденции. «Поиски собственного слова, – по формуле Бахтина, – на самом деле есть поиски не собственного слова, а слова, которое больше меня самого; это стремление уйти от своих слов, с помощью которых ничего существенного сказать нельзя»²⁴.

По словам Элиота, «далеко не все слова одинаково богаты и обладают хорошими связями: одной из задач поэта и является распределить более богатые слова среди тех, что победнее, каждому найти верное место. Не следует позволять себе перегружать стихотворение словами первого типа, ибо лишь в особые моменты требуется незаметно ввести словом целую историю языка и цивилизации. Это и есть “аллюзивность”, продиктованная не модой или эксцентричностью какого-то особенного рода по-

эзии; аллюзивность, о которой я говорю, присуща самой природе слова, и работать над ней должен каждый поэт»²⁵.

Таким образом, само понятие аллюзии (аллюзивности) «отнюдь не сводится к нанизыванию намеков». Аллюзия предстает не как «элементарная отсылка, но как риторическая фигура умолчания (энтимема) – своего рода воронка, втягивающая в себя смыслы»²⁶. Для формирования мотивосферы и смысловой перспективы характерно стягивание аллюзий в один семантический узел. Однако речь не идет о хаотичном нагромождении семантических единиц. Кажущаяся на первый взгляд какофония оборачивается при вдумчивом прочтении соразмерностью, согласованностью, имплицитностью внутренней логики. Элементы вступают в симбиотические отношения, взаимно «подпитываются» на общей смысловой почве. Отдельные субмотивы изоморфны по своей эстетической значимости всему комплексу мотивов.

Данную смысловую структуру можно сравнить в некотором отношении с арабеской, которая строится на повторении и умножении одного или нескольких фрагментов узора. Бесконечное, протекающее в заданном ритме движение узоров может быть остановлено или продолжено в любой точке без нарушения целостности узора. Характерно перекидывание смысловых «мостиков», нахождение внутренних, «естественных» соответствий между отдельными мотивами. Слова, таким образом, преобразуются, «оживают». Отдельные мотивы гармонично дополняют друг друга, их «существование» в рамках одного мотивного комплекса органично.

Смысловые границы не разделяют, а скорее объединяют. Одно органично вытекает из другого и перетекает в другое подобно тому, как одна рифма влечет за собой следующую. Автору и читателю присуще руководствоваться принципом созидания в противовес разрушению. В процессе смысловой индукции семы открываются читателю постепенно, словно инструменты в оркестре, ожидающие времени своего вступления, чтобы зазвучать в полную силу. Таким образом, процесс разворачивания смысла и

приращения мотивосферы (в частности, нарциссизма) можно уподобить, пользуясь музыкальным термином, фуге. Общий смысл не задан изначально, а постепенно рождается по мере его развертывания, и не из простого соположения семантических элементов, а из их сопоставления.

Аллюзии не являются при этом простым украшением или чем-то малосущественным, приведенным по случаю, они всегда укоренены в контексте. Аллюзии не хаотично разбросаны по тексту; приращение новыми семами имплицитно вводит внутреннюю логику развития. Отдельные семы навеяны заимствованиями, но они преобразуются в новой «среде» всего бытования. Автор развивает некую основополагающую идею, при этом каждый «вступающий» мотив что-либо добавляет, уточняет. Поэт «не распространяется, а продвигается вперед; если он повторяется, то потому, что повтор обладает поистине выразительной силой; если он набирает аргументацию, каждое новое слово или фраза представляет собой новое развитие мысли, существенное дополнение к тому, что он говорит»²⁷. Происходит ассимиляция привлекаемого материала, позволяющая смысловой динамике прогрессировать. Особый талант, искусство автора и читателя состоят в том, чтобы «сделать затененный по смыслу оттенок неожиданно проливающим свет», задерживаясь на отдельном слове, «сравнивая употребление этого слова в ближайших и самых отдаленных контекстах», тем самым проясняя «загадочную глоссу до ясной глубины»²⁸.

Для поэтики неотрадиционализма характерно выделение, акцентирование своего рода смысловых «нервных узлов», являющихся средоточием смысловой энергии, семантическими «сгущениями». Посредством стягивания семантических «линий» к данным точкам осуществляется проникновение к смысловому ядру стихотворения. Данные «точки», от прикосновения к которым разворачивается широкая смысловая перспектива, служат «трамплином» для властного вступления и развертывания таких принципиально значимых тем, как поэтическая традиция, чуткость поэта к бегу времени, время и вечность, память-совесть, диалектика жизни и смерти,

осознание себя в истории и исторического движения в самом себе, одиночество и общность, единая связующая цепь, восстановление утраченных связей, поддержание традиции, схождение в единой точке бытия, основанное на принципе одновременности.

«Та связь, которой подчиняется и которую длит поэт, не односторонняя связь; когда создано новое художественное произведение, это событие единовременно затрагивает все произведения, которые ему предшествовали. Существующие памятники образуют идеальную соразмерность, которая изменяется с появлением нового (истинно нового) произведения искусства, добавляющегося к ним. Существующая соразмерность завершена до того, как в нее входит новое произведение, а чтобы соразмерность сохранилась с вторжением нового, весь существующий ряд должен быть, пусть лишь еле заметно, изменен; оттого по-новому выстраиваются соотношения, пропорции, значимость любого произведения в его связях с целым; это и есть гармония старого и нового»²⁹.

Столь же важная роль в актуализации смыслового потенциала поэтического произведения и, в частности, его мотивики отводится читателю, вовлеченному в сотворческий процесс. «Каждое произведение имеет не только собственную жизнь, но и жизнь, обнаруженную в нем другими: значимость великих творений обогащается ценностными смыслами, вкладываемыми в них новыми поколениями»³⁰. Важен опыт, единый для всех людей разных времен и языков, важен импульс, передаваемый сквозь века, тысячелетия. Такое понимание поэзии можно охарактеризовать как восполняющее или, пользуясь определением О.Э. Мандельштама, «исполняющее»³¹.

Характерно не искажение смыслов, накопленных мотивосферой в ходе истории бытования произведений, не груда исчерпанных мертвых значений, а восполнение, продуктивное переосмысление, целостное восприятие живого литературного прошлого, гармонизирование хаоса, опора на принцип реактуализации, заключающейся в том, чтобы дать новую

жизнь традиционному мотиву. Используя метафору Элиота, мотивы, если они стерлись, нагружены мертвыми значениями, можно сравнить с цветами, не получавшими питание из почвы, срезанными и слегка увядшими, которые воткнули обратно в песок (эссе «Бен Джонсон»)³². Необходимо «вдохнуть» жизнь в закрепленный традицией мотив, тем самым обогатить мотивный потенциал новыми прочтениями, смысловыми акцентами и границами, аккумулируя духовный опыт мировой литературы.

¹ См.: *Тюна В.И.* Неотрадиционализм, или четвертый постсимволизм // Постсимволизм как явление культуры. М., 1995; *Тюна В.И.* Постсимволизм. Поэтические очерки русской поэзии XX века // Неотрадиционализм. Самара, 1998. С. 96–143; *Тюна В.И.* Литература и ментальность. М., 2009.

² См. также: *Хализев В.Е.* Теория литературы. М., 1999. С. 365.

³ Здесь и далее «Смерть св. Нарцисса» цит. по: *Scotfield M.* T.S. Eliot: the poems. Cambridge, 1988. P. 44–45.

⁴ *Элиот Т.С.* Избранная поэзия. СПб., 1994. С.181.

⁵ *Рикс К.Б.* Элиот и предрассудки // *Ricks Ch.B.* Eliot and prejudice. Los Angeles, 1988. P. 276.

⁶ *Schlegel A.W., Schlegel F.* Athenäum. Bd. 1. Berlin, 1798. S. 35.

⁷ *Элиот Т.С.* Назначение поэзии. М., 1997. С. 166.

⁸ *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 44.

⁹ Там же. С. 27.

¹⁰ Там же. С. 44–45.

¹¹ Там же. С. 45.

¹² *Бахтин М.М.* Собрание сочинений. Т. 5. М., 1996. С. 68.

¹³ Энциклопедия декоративных садовых растений. URL: <http://flower.onego.ru> (дата обращения 25.09.2010).

¹⁴ *Ахматова А.А.* Стихи и проза. Л., 1976. С. 342.

¹⁵ *Ахматова А.А.* Стихотворения. М., 1958. С. 57.

¹⁶ Цит. по изданию: *Публий Овидий Назон.* Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии / пер. с лат. С.В. Шервинского. М., 1983. С. 155.

¹⁷ *Ахматова А.А.* Избранные стихотворения. М., 1952. С. 87.

¹⁸ *Ахматова А.А.* Стихи и проза. Л., 1976. С. 281.

¹⁹ *Бродский И.А.* Сочинения Иосифа Бродского. СПб., 2000. С. 115. Здесь и далее «Стихи на смерть Элиота» цитируются по этому изданию.

²⁰ Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота». СПб., 1866. Т. 3. С. 93.

²¹ Хрестоматия по античной литературе: в 2 т. Т. 2. Римская литература. М., 1965. URL: http://lib.ru/POEEAST/GORACIJ/hor2_2.txt (дата обращения 29.09.2010).

²² *Элиот Т.* Избранное: религия, культура, литература. М., 2004. С. 253.

²³ *Paul Muldoon: critical essays / ed. by Tim Kendall, Peter McDonald.* Liverpool, 2004. P. 115.

²⁴ *Бахтин М.М.* Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 6. М., 2002. С. 412.

²⁵ *Элиот Т.С.* Музыка поэзии // Элиот Т.С. Назначение поэзии. М., 1997. С. 201.

-
- ²⁶ *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста. М., 2006. С. 281.
- ²⁷ *Элиот Т.* Избранное: религия, культура, литература. М., 2004. С. 538.
- ²⁸ *Там же.* С. 539-540.
- ²⁹ *Элиот Т.С.* Назначение поэзии. М., 1997. С. 159.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ *Мандельштам О.Э.* Разговор о Данте // Мандельштам О.Э. Слово и культура: статьи. М., 1987. С. 109.
- ³² *Barroll L.* Medieval & Renaissance drama in England. London, 1995. С. 426.