

Н. Ш. Про художні стратегії і технології творчого процесу у вірші Миколи Заболоцького «Гроза» попросимо розповісти Діну Семенівну Чернявську.

Дина Семеновна Чернявская. «Я люблю этот сумрак восторга, эту краткую ночь вдохновенья...» (ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СТРАТЕГИИ И ТЕХНОЛОГИИ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА В СТИХОТВОРЕНИИ НИКОЛАЯ ЗАБОЛОЦКОГО «ГРОЗА»).

Г р о з а

Содрогаясь от мук, пробежала над миром зарница,
Тень от тучи легла, и слилась, и смешалась с травой.
Все труднее дышать, в небе облачный вал шевелится.
Низко стелется птица, пролетев над моей головой.

Я люблю этот сумрак восторга, эту краткую ночь вдохновенья,
Человеческий шорох травы, вещей холод на темной руке,
Эту молнию мысли и медлительное появление
Первых дальних громов — первых слов на родном языке.

Так из темной воды появляется в мир светлоокая дева,
И стекает по телу, замирая в восторге, вода,
Травы падают в обморок, и направо бегут и налево
Увидавшие небо стада.

А она над водой, над просторами круга земного,
Удивленная, смотрит в дивном блеске своей наготы.
И, играя громами, в белом облаке катится слово,
И сияющий дождь на счастливые рвётся цветы.

Стихотворение «Гроза» — подлинная жемчужина в поэтическом наследии Н. Заболоцкого, как принято считать, одного из «загадочных» поэтов XX века, еще не оцененного по достоинству современным литературоведением, еще не прочитанного наукой в необходимой полноте его поэтических достоинств. Одно

из лучших стихотворений не раз привлекало внимание исследователей своей тематикой, оригинальной образностью, интертекстуальными связями, но универсум поэтики произведения, художественный потенциал проблематики, ее глубинные смыслы, поэтические стратегии и образная «технология» автора все еще остаются открытыми для истолкования. Заслуживают внимания такие аспекты литературоведческой рецепции как центральная концептуальная проблема стихотворения, отражающая характерную для Заболоцкого парадигму творческого процесса, поэтическую креативной «работы» художника; коммуникативная поэтика — диалогическая, в том числе и игровая структура произведения; авторский (письмо) замысел и читательские (чтения) рецепции; интертекстуальный слой текста; поэтика Слова как универсальной формы миропонимания и мировыражения, их художественное осмысление в словесном искусстве.

Мы рассматриваем «Грозу» как поэтическую версию творческого процесса, одного из самых таинственных актов сотворения вторичной реальности в искусстве и одной из сложнейших проблем психологии творчества. Это тот нередкий случай, но всякий раз уникальный его вариант, когда на вызов рационального знания отвечает искусство, опираясь на свою природу и свои законы, на языке образности, объясняя и демонстрируя свое понимание таинства творческого мышления, секретов образного выражения художественных смыслов, невыразимых рациональной логикой. «Гроза» — концепт и модель творческого акта и одновременно художественная презентация его в поэтическом дискурсе как эстетического и художественного осуществления в феномене лирики.

Художественная концепция стихотворения в поэтической трактовке Заболоцкого закодирована в первом слове начального комплекса содержания и формы произведения — названии и в дальнейшем реализована на всех уровнях структуры. «Кодовой записью концепции произведения» считает название Н. Астрахан, М. Лотман — «семиотическим индикатором смысла последующего текста». «Заглавие — уже ключ к интерпретации» (У. Эко). Творческая парадигма грозы основана на сопоставлении, сопряжении природного явления и процесса творческого мышления как двух стихий, в чем-то сходных и соприродных.

Гроза, как природная стихия, связана с представлением о мощи и силе природы, непредсказуемости и неуправляемости, хаотичности, свободе. Но вместе с тем и с поражающей воображение

живописной яркостью, драматичности разгулявшихся природных сил, резких и неожиданных смен звучания и света, изменчивости форм материального мира. Грозу можно назвать метастихией, вобравшей в своем составе все четыре универсальных элемента (огонь, воду, землю, воздух), согласно космогоническим мифам образующим первичный материал для строительства космоса.

В стихотворении Заболоцкого гроза представлена и как стихия особой природы и из иной сферы — сферы творческой деятельности. Творческий акт мыслится поэтом как стихия, во многом подобная природной. Ее характеризует мощь и сила таланта, творческого воображения, вдохновения, непредсказуемость, наэлектризованная «грозовая» атмосфера напряженного творческого состояния, динамика эмоций, поток художественных форм словесной выразительности, составляющих материал для строительства художественной модели мира. Две стихии, получившие одно имя-слово гроза, это в сущности, разные слова, наполненные разным смыслом. Слово гроза в значении природной стихии — это, в концепции М. М. Бахтина «слово, знающее только себя», «нейтральное слово языка» [1, с. 89]. По мнению Е. М. Чернойваненко — синтагма, субстанциальное понятие, «словарное слово». Гроза в контексте относительно стихотворения — это слово-имя, уникальное в своей форме, многозначное, способное быть образом — громом, зарницей, белым облаком, сияющим дождем и ясноокой девой.

В поэтическом образе, образе-тропе, считает М. М. Бахтин, «слово погружается в неисчерпаемое богатство и противоречивое многообразие самого предмета» [1, с. 91], это слово «наделенное авторской интенцией», «пахнущее контекстом».

Две стихии корреспондируют в архитектонике произведения по принципу «несходства сходного» (В. Шкловский) неслиянности/нераздельности, в форме двучленного параллелизма и состояния модальности, в гибридных, оксюморонных образованиях феноменов природы и творческого состояния, словесных сращениях из разных сфер «грозы», в обмене между ними. Стилистику «Грозы» часто характеризуют как распространенную метафору. Бройтман же считает, что в «двучленном параллелизме имманентным звеном образа обозначается не условное (метафора) сходство, а в буквальном смысле синкретизм» [2, с. 283]. Применительно к стихотворению Заболоцкого можно сказать, что поэтический язык здесь — метафора, но принцип образного

построения, принцип развертывания образа — модальный, сочетающий разные художественные языки грозового (природного и творческого) состояния.

Гроза в концептуальном поле стихотворения — «парадигматический сдвиг» (С. Н. Зенкин), в форме двучленного параллелизма, которая характеризует поэтику модальности. «Образный язык, считает С. Н. Бройтман, несет в себе семантику не условного сходства, а субстанциальный смысл. На образном языке Заболоцкого творческий акт не просто похож на грозу, он и есть — гроза. Этот образ у Заболоцкого по терминологии Бройтмана, не «единоцельный» — он есть несводимое к единому знаменателю отношение разных образных языков. «Это и есть явление поэтической модальности — отношение образных языков, создающее особого рода реальность, которая не может быть однозначно понята» [2, с. 281—282].

Гроза в творческом процессе у Заболоцкого — физическая реальность и словесное творчество — миросозерцательно значимы и концептуально проницательны, взаимопроникновенны в художественном плане. Слова и образные характеристики переходят из одной среды в другую, меняются местами, природное наделяется субъективными свойствами, творческое — природными. В атмосфере модальности слова вбирают в себя и физику и метафизику, перекликаются приобретая оксюморонные формы.

Проблематика стихотворения и ее художественная трактовка Заболоцким выдвигают на первый план уяснение таких аспектов, как проблема автора, создателя и творца текста и художественного мира, а также читателя как реципиента этого мира, их диалогические отношения.

В теории рецептивного анализа и особенно в отдельных критических практиках, как представляется, роль в произведении читателя порой чрезмерно акцентирована. И столь же заметно в пользу читателя смещены место автора и роль автора.

Автор у Заболоцкого — главный субъект, активная креативная текстообразующая форма присутствия в тексте и художественном мире стихотворения. Анализ стихотворения Заболоцкого убеждает в особой активности авторской позиции. Она проявляется прежде всего в оригинальной концепции, в стратегических линиях архитектоники, в игровых формах отношения с читателем, лукавых с ним интригах, в самой образной структуре, фантазийной и метафоричной. Стихотворение Заболоцкого — загадка,

энигма — представляет определенные трудности его понимания читателем, объясняет заблуждения, ошибки «читательского ожидания». Автор сознательно включает возможность этих ошибок в композицию текста. Н. М. Шляхова справедливо отмечает, что «автор прагне репрезентувати себе як творця і прокоментувати у самому творі процес його творення» [5, с. 41].

Создатели теорий рецептивной эстетики предусматривали такую ситуацию естественной и неоскорбительной для читателя определяющей позиции автора, считая, его неожиданные и провоцирующие моменты в виртуальном мире произведения благотворными, освежающе действующими на читателя, приглашенного «самостоятельно оценить и принять открывающиеся перед ним богатство жизненной ситуации».

Общим местом в литературоведческих исследованиях «Грозы» стало сопоставление с «Весенней грозой» Ф. И. Тютчева. Основанием такого сближения стала не только классическая традиция, что верно, но и тематическое сходство, поэтическая образность и использование мифа и мифологических персонажей в поэтической ткани текста. С этим трудно согласиться. У двух авторов и тема, и идея грозы — разные. У Тютчева гроза — весенняя, веселая («гром, резвяся и играя, грохочет в небе голубом»), нарядная, ювелирная («перлы дождевые», «солнце нити золотит»), молодая («первый гром», «поток проворный», то есть по-молодому быстрый). Праздничному, пасторальному миру соответствует мажорная тональность («в лесу не молкнет птичий гам», «шум лесной и горного потока») и мифологические образы («ветреная Геба» и ее веселые шалости: «громокипящий кубок с неба, смеясь, на землю пролила»). Это светлый, осиянный, позолоченный солнцем мир, отражение настроения и мировосприятия поэта.

У Заболоцкого гроза — драматическое действие природы (зарницы в «муках» озаряющие наступающую тьму), в отличие голубого неба у Тютчева («тень от тучи легла и слилась, и смешалась с травой»), тревожно прижимаясь к земле, «низко стелется птица». У Тютчева гроза — праздничное явление природы, одно из благодатных сезонных проявлений, у Заболоцкого — стихия, грозно вобравшая в свой состав первоэлементы стихий воды, земли, воздуха, огня. Такая гроза в своем «пейзажном» ракурсе представлена только в первой строфе. Все три последующие строфы в архитектонике стихотворения — поэтическое выражение главной его концепции. Гроза природная сопоставлена

с другой, иной природы стихией, творчеством, как и эмпирическая гроза, непредсказуемым, загадочным, таинственным и величественным в своем проявлении. В таком скрещении стихий у Заболоцкого был предшественник. В одном из стихотворений 20-х годов («Оригинальная») цикла «Темы с вариациями» Борис Пастернак зарифмовал морскую стихию со всеми ее природными атрибутами («трапезундский шторм», «шабаш скал», «бешенство» волн) со стихией стиха, а творческую личность с божественным Творцом:

Два бога прощались до завтра,
Два моря менялись в лице:
Стихия свободной стихии
С свободной стихией стиха.

В «Грозе» Заболоцкого интертекстуально, мерцающе поступает пастернаковская связь стихий, имеющих общей знаменатель — природу как божественный замысел Творца и наделенного божественным даром Художника. У Заболоцкого, как и у Пастернака «рифмуются» две стихии в подтекстной тавтологии голоса природы и звучания слова.

В эту творческую атмосферу стихотворения «Гроза», в образную их семантику, в диалог с автором вовлечен читатель. Текст стихотворения сознательно запрограммирован на несколько типов имплицитного читателя — наивного и доверчивого, того, что «обманываться рад», неискушенного в теоретических премудростях, и другого — профессионально-эстетически ориентированного. Первый тип читателя, доверчиво восприняв лукаво завуалированную «пейзажную» знаковость заглавия и первой строфы, ожидает далее нечто уже знакомое и памятное еще из школьной хрестоматии — «грозу в начале мая». Что интересно: профессиональный читатель поступает похоже (о чем свидетельствует сопоставления с тютчевским шедевром) пока оба не прочтут начало второй строфы — «я люблю этот сумрак восторга, эту краткую ночь вдохновенья...». Заболоцкий ставит читателя в ситуацию, когда, как считает Лотман, «текст не угадывается наперед», замечая, что «отношение поэт-читатель всегда напряжение и борьба, и этот конфликт автор может «сознательно запрограммировать и провоцировать». По мнению ученого, писатель не должен «играть с читателем в поддавки», побуждая его к новым прозрениям и открытиям художественных смыслов. И чем

напряженнее конфликт, отмечает Лотман, — тем более выигрывает читатель от своего поражения». Заболоцкий сознательно, намеренно, предусмотренно вовлекает в этот конфликт, в эту ситуацию игры на первых порах ничего не подозревающего читателя. Несоответствие читательского первичного «горизонта ожидания» авторскому намерению Юсс объясняет предшествующим опытом читателя, усвоенными стереотипами правил чтения. О разных правилах и типах чтения пишет Е. А. Иванова, знакомя студентов-гуманитариев с методологией чтения. Ссылаясь на мысль Р. Ингардена, который в типах чтения (наивным, научным, идеологичным, эстетическим) выделяет чтение для эстетического впечатления как самый важный и наивнейший, как это и предусмотрено литературой как видом искусства. Это чтение особого рода — медленный, неторопливый и творческий процесс: «повільний, бо передбачає увагу до кожного компоненту твору (і смислового, і формального), творчий, бо скерований на самостійну глибоку роботу читача як співрозмовника автора, тому передбачає розвиток особи читача, здатність читача мислити і розуміти» [3, с. 22].

Начиная со второй строфы, весь последующий текст «Грозы» нуждается в таком читательском чтении, потому что, здесь речь идет о главном в произведении. «Я люблю...», с которой начинается вторая строфа стихотворения, это — неожиданно и провокационно — переход в иную «не пейзажную», экзистенциальную сферу. Это тот случай нарушения привычного ожидания знакомой жанровой структуры, который отмечен рецептивной эстетикой: автор сначала «вызывает в читателе «горизонт ожидания», проникнутый представлениями о давно знакомых формах, жанрах и правилах чтения и понимания, а за тем шаг за шагом разрушает у читателя горизонт ожидания — с тем, чтобы, однако, вызывать не критическую реакцию последнего, а глубоко поэтическое чувство, рождающееся из встречи с подлинно новым». Так поступает и Заболоцкий, неожиданно, резко, парадоксально, меняя угол зрения, время и пространство художественного события. Он вводит читателя в тот мир, который и был его главной художественной и коммуникативной задачей.

Я люблю этот сумрак восторга, эту краткую ночь вдохновенья,
Человеческий шорох травы, вещей холод на темной руке,
Эту молнию мысли и медлительное появленье
Первых дальних громов — первых слов на родном языке.

Художественное сотворение этого нового мира характеризует мощная и властная атмосфера фантазирования, свободная игра рационального и иррационального, сознательного и бессознательного, эмоций и организующей власти мысли.

Специалисты по психологии художественного творчества весь этот комплекс эмоциональных и психофизических состояний, форм и алгоритмов творческого процесса характеризуют как своего рода творческую лабораторию, в которой «клубятся, наплавывают друг на друга, прорастают подспудные переживания и их художественные формы» (О. А. Кривцун). Здесь Заболоцкий отвлекается от природной эмпирики, уводя читателя в эмпирию духовности, воображения. Преобладающая художественная модальность мышления творческой личности здесь — свободная ассоциативность, густая метафоричность, порождающая колебания смыслов, создание новых форм, их претворение одного в другое — природное в духовное, физическое в метафизическое.

Изменившийся ракурс в концепте гроза обнаруживает главный центральный вектор — антропологическое и эстетическое измерение. Уже в первой строфе, «природной», намечена, не сразу увиденная читателем активная интериоризация внешнего мира, антропологизация и субъективизация эмпирических объектов, отражающая позиции лирического субъекта: «содрогаясь от мук, пробежала над миром зарница», «все труднее дышать», «облачный вал шевелится», «низко стелется птица, пролетев над моей головой».

Гроза, как образ творчества и как творческий процесс представлена на языке «антропологического мышления» (Кривцун). Андрей Белый в работе «Магия слов» характеризует искусство слова как эстетическое преобразование творчества жизни в формы искусства, «закливание словом жизненных стихий». «Звуком слова я укрощаю эти стихии... всякое слово есть заговор; заговаривая явление, я, в сущности, покоряю его». И далее: «называя устрашающий меня звук грома «громом»... в сущности я заклинаю гром». И еще: «Словом я подчиняю явление, покоряю его; творчество живой речи есть всегда борьба человека с выраженными стихиями... слово зажигает светом победы окружающий меня мрак». Мне неизвестно, был ли знаком Заболоцкий с работой А. Белого, но таинственная магия искусства, архетипа творческой личности делает объяснимой эту концептуальную и словесную переключку во времени истинных мастеров слова. Опыт

культуры наследственен. Автор вступительной статьи к сборнику философских работ А. Белого «Символизм как миропонимание» Л. А. Сугай пишет, что понимание А. Белым преобразующей силы искусства — это «мировоззренческий мяч», бросаемый следующим поколениям. Заболоцкий по святому праву культурного наследия и таланта поймал этот мяч. «Гроза» это один из примеров «заговаривания» стихий жизни Словом. Рождение слова, словесных феноменов в творческом процессе у Заболоцкого это не просто цель и кульминационный момент творческого акта. Слово, творящее художественный мир в поэтическом сюжете — это сама поэтическая материя и духовный субстрат стихотворения. Проникновение в его смыслы, символическую образность — нелегкая задача для неподготовленного читателя.

Здесь художественная реальность творения Словом выступает как зона языковой, эстетической деятельности автора, в перспективе направленная на читателя. Е. А. Иванова, ссылаясь на понимание Вахтиным литературного произведения как диалогически ориентированное высказывание, и языковую природу слова Якобсоном, отмечает: «Поетична мова... мотивована, а картина світу, що нею презентуються, може бути реконструйована, виходячи з аналізу... мовних технік змістоформування — сигматичі та парадигматичі художнього тексту» [4, с. 89]. Языковая ткань текста, презентующая парадигму грозы/стихии как состояния творческой личности — это поэтический словарь лирической образности, феноменов сознания. «Сумрак востока», «краткая ночь вдохновенья», «человеческий шорох травы», «вещий холод на темной руке», «молния мысли», «медлительное появление первых дальних громов, первых слов на родном языке» — это закодированные поэтические формулы, знаковые импульсы процесса творческого мышления: неясности, неотрефлексированного сознания и характерной повышенной впечатлительности, интуитивного прозрения, предчувствия «первых слов на родном языке». На каком? Для Заболоцкого — на русском, на кириллице. (Есть искушение прочитать слово «кириллица» как анаграмму родовой формы, природной для Заболоцкого — «лирика»).

Весь этот выразительный словесно-образный комплекс, эта феноменальная образность — лишь отдельные строительные элементы искомой целостной структуры. Стихия творческого мышления нуждается в том, чтобы уложиться в поэтически чувственную и ментально организованную художественную целостность.

Такая идея связывается автором с мифом. Миф как пра-сознание, «первоначальная форма духовной культуры понимается Заболоцким и как древнейший способ формирования художественной целостности. Содержание античного мира о рождении Афродиты-Венеры вносит в концепцию творчества новый смысл. Он связан с архетипом Афродиты, как богини красоты, символа прекрасного, главной категории эстетического, высшего аксиологического измерения искусства.

Эстетическое как глубинная основа художественного мира стихотворения и ценности характеристики творческого процесса проявляется в самой концепции сближения стихий, в формах образности, в «глубинных кодах» художественного текста. Умберто Эко, характеризуя эстетическую функцию искусства, называет ее «структурной основой произведения» формирующей «новый идеолект», который пересматривает глубинные коды и вызывает их непредусмотренные возможности» [6, с. 98]. Эстетическое, таким образом, составляет структуро-образующий принцип стихотворения. Миф в творческом акте фиксирует доминантный этап эстетического завершения. С рождением Слова в мир входит красота, входит рожденный вдохновением и талантом новый творческий феномен — прекрасное. В лирическом сюжете стихотворения — это момент потрясения и эйфории — катарсиса, который в эстетической науке обозначает «высший... духовно-эмоциональный результат эстетического отношения... эстетического восприятия в целом» (В. В. Бычков).

Так из темной воды появляется в мир светлоокая дева,
И стекает по телу, замирая в восторге, вода,
Травы падают в обморок, и направо бегут и налево
Увидавшие небо стада.

Архетипический персонаж античного мифа (Венера) переосмысливается Заболоцким, дополняется новыми красками. «Ясноокая дева» в его авторском мифе вызывает ассоциации с образом Венеры в искусстве Нового времени: не холодный мрамор античности, а трогательная в своей юной чистоте Венера Боттичелли, «нежная утонченность» (А. Белый), нежные краски живописи флорентийского мастера, его волнующие линии, которые у Заболоцкого чертит стекающая по телу вода. Это также, отмечаемая искусствоведами лиричность, лирическая модальность художественной палитры Боттичелли, близкая Заболоцкому.

Божественная красота нагого тела повергает все и вся — живую и неживую природу (вода, травы, стада) в состояние восторженного потрясения.

Травы падают в обморок, и направо бегут и налево
Увидавшие небо стада.

Это состояние трактуется Заболоцким как катарсис и эстетический шок, и в этическом смысле. Катарсис — состояние эстетического и эмоционально-этического преобразования, перемена эстетических знаков. Показательно в этом отношении поведение «стада». Семантика этой строфы неоднозначна. Ее можно объяснить и как растерянность, и как метафору очистившего от облаков неба. А можно и еще по-другому. Семантика «стада» (стада баранов) в культурном сознании отмечена негативностью, значением отупелой стадности, отсутствием духовности. Появление же «ясноокой девы» изменяет ценностную ось мира, пространственную перспективу: «стадам» открываются не только горизонты («направо бегут и налево»), но и духовная вертикаль, этическая высота — небо.

Миф в образной системе «Грозы» у Заболоцкого иной, чем у Тютчева. У Тютчева — веселая шалость ветреной дочери Зевса — яркий образный троп из художественного словаря античности, изящно завершающий великолепную лирическую миниатюру. У Заболоцкого миф — из Книги Культуры, главная составляющая его философско-художественной концепции.

Творческий акт, исполненный воспарением одаренной творческой личности к высшим духовным ценностям, завершается рождением Слова. С его появлением звучит в стихотворении ликующая лирика высоких сфер, изменяются параметры хронотопа художественного мира. «Сумрак восторга», «ночь вдохновенья» сменяются масштабной, космической картиной торжествующего света Красоты:

А она над водой, над просторами круга земного,
Удивленная, смотрит в дивном блеске своей наготы,
И, играя громами, в белом облаке катится слово,
И сияющий дождь на счастливые рвется цветы.

В словесно-поэтической модели Заболоцкого творческий акт образно представлен как мощная креативная стихия, синтез управляемых и неуправляемых состояний, интуитивно

постигаемых и рационально осмысленных, как игра воображения, всплески фантазии, проявление архетипических свойств памяти, апполонической гармонии и дионисийских порывов, служащих в конечном итоге, единому и общему закону созидания особой художественной реальности, выражению владеющей идеи, эстетически и образно осуществленной и завершенной в художественной целостности литературного произведения.

Это и есть: Н. Заболоцкий «Гроза».

1. Бахтин М. Слово в романе / М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М. : Художественная литература, 1975. — 504 с.

2. Бройтман С. Н. Историческая поэтика / С. Н. Бройтман // Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак-та высш. учебн. заведений : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. — М. : Издательский центр «Академия», 2004.

3. Иванова О. А. Теорія сприймання та розуміння твору : навчально-методичний посібник / О. А. Иванова. — Одеса, 2014. — 82 с.

4. Иванова О. А. Сад літератури в журнальній оптиці сучасності : Медіакомунікації з, для і про літературу : [монографія] / Олена Иванова. — Одеса : Астропринт, 2009. — 368 с.

5. Шляхова Н. М. Повернення автора: закономірність чи випадковість? / Н. М. Шляхова // Слов'янські наукові читання: літературознавчий та лінгвокультурологічний аспекти : зб. наук. ст. за мат. Всеукраїнської наук. конф. (м. Одеса, 19—20 жовтня 2015 р.). — Одеса : Астропринт, 2016. — 364 с.

6. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. — СПб. : Петрополис, 1998.